MÜNCHENER ARCHÄOLOGISCHE STUDIEN

DEM ANDENKEN

ADOLF FURTWÄNGLERS

GEWIDMET



MÜNCHEN 1909

C. H. BECK'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

OSKAR BECK



MÜNCHENER
ARCHÄOLOGISCHE STUDIEN

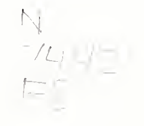
DEM ANDENKEN ADOLF FURTWÄNGLERS
GEWIDMET

MÜNCHENER ARCHÄOLOGISCHE STUDIEN

DEM ANDENKEN

ADOLF FURTWÄNGLERS

GEWIDMET





MÜNCHEN 1909

C. H. BECK'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

OSKAR BECK

C. H. Beck'sche Buchdruckerei in Nördlingen

Es war ein längst gehegter Plan ADOLF FURTWÄNGLERS unter dem Titel „Münchener archäologische Studien“ eigne Abhandlungen und solche seiner Schüler in zwangloser Folge herauszugeben. Kurz vor seiner letzten griechischen Reise waren die Besprechungen mit dem Verlage von C. H. Beck in München soweit gediehen, daß mit dem Unternehmen begonnen werden konnte. Durch Furtwänglers Tod ist die Ausführung des ursprünglichen Planes vereitelt worden. Nur vier von dem Dahingeschiedenen zunächst für den Druck bestimmte Arbeiten konnten unter dem beabsichtigten Titel zu einem Sammelbande vereinigt und als ein bescheidenes Zeichen der Verehrung und Dankbarkeit dem Andenken des großen Toten gewidmet werden.

Dem Verlage sei hier für die vielen Bemühungen um die zum Teil umständliche Drucklegung und insbesondere Herrn Kommerzienrat Beck für das Entgegenkommen, durch welches er die Publikation in dieser Form ermöglicht hat, der verbindlichste Dank ausgesprochen.

Die Verfasser.



INHALT.

Merkantile Inschriften auf attischen Vasen

Von

Rudolf Hackl



Vorwort.

Das Vorliegende ist die im wesentlichen unveränderte, nur um das Kapitel VII, den Anhang und einige Details vermehrte Arbeit, die unter dem Titel „Graffiti und Dipinti“ im Januar 1906 als Inauguraldissertation der philosophischen Fakultät, Sektion I der Ludwig-Maximiliansuniversität zu München vorgelegen hat. Eine erste bedeutend kürzere Abfassung unter dem gleichen Titel war als wissenschaftliche Prüfungsarbeit für den II. Abschnitt des bayerischen Staatsexamens aus den philologisch-historischen Fächern im Jahre 1905 eingereicht worden. — An dieser Stelle möchte ich, soweit das nicht im einzelnen schon gelegentlich im Text geschehen ist, allen denen meinen aufrichtigsten Dank aussprechen, die mich bei dieser langwierigen Arbeit freundlichst mit Rat und Tat unterstützt haben, vor allem den Vorständen und Beamten der Museen, in denen ich das Material gesammelt habe. Zu besonderem Dank fühle ich mich verpflichtet für Übermittlung und Publikationserlaubnis von Photographien den Herren: Professor R. von Schneider und Dr. O. Egger in Wien, E. Pottier im Louvre und H. B. Walters im Brit. Museum.



Einleitung.

Töpferei ist wohl das älteste fabrikmäßig betriebene Kunsthandwerk. Die Massenproduktion in ihren verschiedenwertigen Ausführungen, vielfachen Formen und Zwecken, die Konkurrenz, endlich der Wunsch aus den eigenen Produkten besondere Stücke hervorzuheben, hat gar frühzeitig das Bedürfnis erweckt zu signieren, die Gefäße mit Erkennungszeichen verschiedener Art zu versehen. In Ägypten, das uns die längste ununterbrochene Reihe keramischer Erzeugnisse aus dem Altertum liefert, können wir vom 4. Jahrtausend v. Chr. bis in die römische Epoche das Vorhandensein von Topfmarken beobachten.* Solange eine Kultur keine eigentliche Schrift kennt, müssen bloße geometrische Zeichen oder auch Bilder ohne Lautwert den Dienst tun. Aus einer von beiden oder aus beiden Formen zugleich hat sich jegliche Schrift dann entwickelt. Gerade auf den Gefäßen aber wird auch in Zeiten, wo man längst die wirkliche Schrift, die Wiedergabe von Lauten durch Zeichen, handhabt, die alte Gewohnheit mit Zeichen ohne Lautwert zu signieren beibehalten. Die analphabetische Marke fungiert als einfachstes und kürzestes Ausdrucksmittel da weiter, wo es sich um die wiederholende Bezeichnung desselben Dinges, derselben Person, derselben Tatsache handelt, aber völlig gleichgültig bleibt, welche sprachliche Form dem zu Bezeichnenden eignet. Eine wenigstens vermutungsweise Lesung und Scheidung der Gefäßsignaturen in Gruppen verschiedener Bedeutung ist uns erst da möglich, wo sich ganze Worte oder doch Kürzungen von solchen in uns be-

* Reiches Material auf Tafeln liefern die Publikationen des „Egypt exploration Fund".

kannten Alphabeten geschrieben finden. Eine Einteilung aller Gefäßinschriften und Marken wird sich in drei Gruppen vornehmen lassen:

1. Idealinschriften, d. h. solche, die zum Schmucke des Gefäßes, zur Erklärung der darauf angebrachten Darstellungen oder als Ansprache an den Besitzer oder den Benützer und Betrachter des Gefäßes dienen (die erklärenden Bildinschriften, die Lieblingsnamen und Exhortationsinschriften), kurzum die zur Ausstattung des Gefäßes gehörenden Inschriften.

2. Realinschriften, d. h. solche, die aus rein praktischen Gründen den Gefäßen aufgeschrieben sind; so a) die Namen der fertigenden Künstler und des Atelierinhabers, außerdem b) die Inschriften (bezw. Marken) lediglich geschäftlichen, merkantilen Zwecks, die den Verfertiger und Händler, aber nicht den Käufer und Besitzer angehen.

3. Dedikations- und Besitzerinschriften, die das Gefäß als Geschenk an eine Gottheit oder als Eigentum einer Gottheit oder eines Menschen bezeichnen, mit der Herstellung des Gefäßes, seinem Schmuck oder Verkauf also nichts zu tun haben. Sie sind allermeist auch erst später aufgeschrieben, sehr oft ohne Rücksicht auf die Verzierung, das äußere Ansehen entstellend,* vereinzelt jedoch sind sie schon bei der Verfertigung des Gefäßes berücksichtigt, mit Firnis aufgeschrieben und eingebrannt.**

Die vorliegende Abhandlung setzt sich zur Aufgabe die eingehende Untersuchung der unter 2 b) gegebenen Inschriften (bezw. Marken). Die übrigen genannten Arten haben schon mehrfach genaue Behandlung erfahren; ja selbst ein Teil der hier zur Untersuchung gestellten Art ist bereits ausführlich besprochen, ich meine die Signaturen auf rhodischen, thasischen und knidischen Handelsamphoren*** aus hellenistischer Zeit. Es bleiben als größere Masse von Inschriften merkantilen Charakters nur noch die auf attischen Vasen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr., also aus der Blütezeit attischer Keramik — und dieser Umstand verleiht ihnen ein besonderes Interesse. Die übrigen griechischen Vasengattungen sind

* Vgl. die zahlreichen in Naukratis gefundenen Gefäße, bei denen die Weihinschriften mitten durch die Darstellungen gekratzt sind.

** Vgl. in Naukratis und namentlich in Ägina gefundene Stücke aus Naukratis.

*** Dumont-Chaplain, „Inscriptions céramiques“ und Bekker in N. Jahrb. f. Phil. u. P. (IV., V. u. X. Suppl.Bd.).

mit solchen Inschriften, wie wir sehen werden, recht spärlich oder gar nicht ausgestattet; wo sie vorhanden sind, sind sie recht unbedeutend, so daß für meine Untersuchung im wesentlichen die attischen allein in Betracht kommen.* Eine vollkommene terra incognita ist aber auch dieses beschränkte Gebiet nicht, es haben schon manche Gelehrte vorgearbeitet, wenn auch in recht engen Grenzen und ohne namhaften Erfolg. Das folgende Kapitel gibt eine kurze Übersicht über die bisherige Behandlung der Materie.

* Es gibt auf Füßen von attischen in Etrurien gefundenen Vasen gelegentlich auch etruskische Inschriften, die sich meist ohne weiteres als solche erkennen lassen. Von diesen Inschriften ist im folgenden Abstand genommen.

Erstes Kapitel.

Überblick über die bisherige wissenschaftliche Behandlung unserer Materie.

Der erste Gelehrte, der auf die eingeritzten Inschriften unter Füßen griechischer Vasen hingewiesen hat, ist Panofka.* Dieser bemerkt nämlich in Anm. 4 der Einleitung zu seinen Recherches: Auf Vasenfüßen eingeritzte Inschriften scheinen nur da vorzukommen, wo der Fuß eigens gefertigt wurde, so daß die Fabrikanten es für nötig hielten, auf den Füßen anzuschreiben, welcher Art von Gefäßen sie anzufügen seien.** Er glaubt mit Hilfe dieser Inschriften die antiken Namen der einzelnen Gefäßgattungen ermitteln zu können und fordert im Anschluß hieran die Besitzer und Direktoren von Vasensammlungen auf, ihre Vasen in dieser Hinsicht zu untersuchen. Abgesehen von der Beobachtung der Inschriften selbst und der nützlichen Aufforderung ist Panofkas Erklärung bedeutungslos.

Bald darauf veröffentlichte Letronne im „Journal des savants" 1837, 1838, 1840 [= „Nouvelles annales" I] seine trefflichen Artikel über Vasennamen, die sich gegen Panofka und besonders Gerhard („ultime ricerche sulle forme dei vasi greci", Annali dell' Inst. 1836) richten. Letronne weist die irrtümliche Meinung Panofkas und Gerhards, der sich an letzteren angeschlossen hatte, bezüglich der Bedeutung der unter den Vasenfüßen eingeritzten Inschriften glänzend zurück, indem er es als unsinnig erklärt, daß die Töpfer sich auf die Füße der Gefäße

* „Recherches sur les véritables noms des vases grecs." Paris 1829.

** Die Bezeichnung der späteren Hydrienform mit dem Namen „Kalpis" datiert z. B. daher, daß Panofka ΚΑΛ unter einer solchen Vase eingeritzt fand. Es ist aber eher eine Ergänzung zu ΚΑΛΟΣ anzunehmen, wie zwei gleiche ganz schwarz gefirnißte, einhenkelige Väschen der Sammlung Jatta (Nr. 514 und 519 des Katalogs) lehren, die ΚΑΛΟΣ unter dem Fuß eingeritzt zeigen.

die betreffenden Gefäßnamen zu notieren brauchten, und zeigt, daß die eingeritzten Vasennamen häufig im Plural, öfters auch zu mehreren und zwar verschiedene auf einem Fuß stehen, gelegentlich auch in Verbindung mit Zahlenangaben. Letronne glaubt nun eine richtige Erklärung darin zu finden, daß er die Fußinschriften für Notizen der Töpfer hält und zwar über Geschäftsaufträge oder bereits verkaufte Gefäße. Die Töpfer hätten also die noch nicht angedrehten Füße als Notiztäfelchen benützt. Sobald die Füße aber angefügt waren, hätten auch die Aufzeichnungen ihren Wert für die Töpfer verloren. Was Panofka zu eng gefaßt hat, hat Letronne nach der andern Richtung übertrieben.

Minervini in seinen mehrfachen Notizen über Gefäßinschriften im „Bulletino Napoletano"* steht im wesentlichen noch ganz unter dem mächtigen Einfluß Letronnes.

Die ersten Zweifel gegen Letronnes Erklärung erhebt Jatta im Katalog seiner Sammlung (S. 346 ff.).** Er widerlegt Letronnes haltlose Ansicht, die Töpfer hätten die Gefäßfüße als Notizzettel verwendet. Er selbst neigt der Ansicht zu, die Käufer der Vasen hätten sich den Preis notiert (oft den Preis mehrerer Gefäße auf eines), oder die Preisangaben seien gewissermaßen eine Quittung der einkaufenden Sklaven gegenüber dem Herrn.

Indes mit Letronnes „scharfsinniger" Erklärung hat man sich sehr lange Zeit zufrieden gegeben:

Böckh („Staatshaushalt der Athener" I. S. 151),

Jahn (Abh. der sächs. Gesellschaft d. W. 1854),

Birch („History of ancient pottery" 1854 Bd. II S. 38 ff.),

Longpérier (Revue arch. 1875 S. 115 ff.).

Der Verfasser des betreffenden Abschnittes im CIG IV (S. XV der Einleitung), wo Letronnes Resultate lang und breit als maßgebend und geistreich zitiert werden. Endlich noch:

Pottier und Sal. Reinach (Bull. de corr. hell. 1885).

Inzwischen hatte aber bereits Brunn*** die Sache aufs neue unter die Probleme gestellt und zwar unter ganz neuen Gesichtspunkten. Er

* 1844, 1845, 1847, 1854.

** 1869.

*** „Probleme in der Gesch. der Vasenmalerei" § 9 (Abh. d. bayer. Akad. d. W.), 1871.

war der erste, der die Frage in weiteren Zusammenhang mit der Geschichte der griechischen Vasen brachte, der vom epigraphischen und kunsthistorischen Gesichtspunkt aus zugleich den Fall überblickte. Tragischerweise mußte gerade ihm das blinde Festhalten an seiner verkehrten Vasentheorie eine richtige Lösung der Frage vereiteln. Aber Brunn hat doch einen höchst wichtigen Punkt entdeckt. Er sah, daß die Graffiti mehrfach jonische Schriftzeichen enthalten, aber auf Gefäßen sich befinden, deren Bildinschriften in altattischem Alphabet abgefaßt sind. Freilich dünkt ihm diese Entdeckung gerade als Bestätigung seiner Ansicht von der späten Entstehung, dem archaistischen Charakter der attischen Vasen. Er hält die Bildinschriften für archaisierend wie die Bilder selbst, die Graffiti aber als rein sachliche Notizen für die eigentlich übliche Schrift der Verfertigungszeit. Brunns so einschneidende Beobachtung scheint lange Zeit niemand beachtet zu haben, wenigstens ist in der Literatur weder Zustimmung noch Entgegnung zu finden.

Erst Klein (im „Euphronios" 2. Auflage S. 102) hat gelegentlich der Angabe einer Marke auf der Euphroniosschale des britischen Museums: ^X^ (die er fälschlich als X wiedergibt), auf Brunns „Probleme" verwiesen, spricht aber dessen Beobachtung alle Wichtigkeit ab, indem er sie aus einem Mißverständnis Brunns (/H als Kürzung für ΛΗΚVΘΟϟ) zu erklären sucht.

Dagegen stellt Arndt („Studien zur Vasenkunde", Münchner Diss., 1887, S. 56) Brunns Erkenntnis aufs neue als wichtigen Faktor zur Datierung der Vasen auf und weist Kleins kurzsichtigen Einwand trefflich zurück (indem er dem /H ΛΗΚV gegenüberstellt u. a.). Schließlich wendet er sich aber auch gegen Furtwänglers damals eben erschienenen Berliner Vasenkatalog, wo zu Nr. 2188 bemerkt ist, daß sie dreimal ΚΑͰΟϟ (altattisch) im Bild trägt gegen ΛΥΔΙΑ ΜΕΞΩ *κτλ.* (mit jonischen Buchstaben) unter dem Fuß und zwar in den noch halbharten Ton, also zugleich mit der Verfertigung des Gefäßes, eingeritzt: „Welchen Ausweg wird man jetzt ergreifen, um die Entstehung der Gefäße in archaischer Zeit nicht preisgeben zu müssen!"

Einen beachtenswerten Fortschritt auf unserem Gebiet in anderer Hinsicht bedeutet R. Schoenes Abhandlung in den Commentationes

zu Mommsens 60. Geburtstag 1877. Brunns Problemstellung ist freilich von Schoene vollkommen unbeachtet gelassen. Sein Verdienst liegt darin, Letronnes Irrtum endgültig widerlegt zu haben, indem er zeigt, daß die Fußinschriften in der Regel erst in den ganz harten Ton, also erst nach Vollendung des Gefäßes eingeritzt sind, so daß an eine nur vorübergehende Benützung der Füße für Töpfernotizen nicht im entferntesten zu denken ist, d. h. die Inschriften müssen nach Schoenes Meinung in irgend einer Beziehung zu dem ganzen Gefäß stehen, auf dem sie sich befinden. Er erweist an einer Reihe evidenter Beispiele, daß es sich um Preisangaben handelt, andrerseits um Servicezusammenstellungen, die auf dem größten Gefäß der Serie eingetragen sind. Aber in diesen Kategorien bringt Schoene nur recht wenige Stücke ohne Bedenken unter, so daß er eine Anzahl von Graffiti, die sehr wahrscheinlich Gefäßnamen enthalten, hinsichtlich ihrer Bedeutung in Frage stellen muß, da die Gefäßnamen absolut nicht zu den betreffenden Gefäßen, auf denen sie eingeritzt sind, passen wollen. Es gebricht ihm an jeglichem Ausweg und so tröstet er sich mit „Unvollständigkeit und der Ermittlung einiger Gefäßpreise in verhältnismäßig alter Zeit, sowie einigem Aufschluß über Gebrauch und Vertrieb der Gefäße, wie wir ihn sonst vergeblich suchen".

Einen kurzen Nachtrag zu Schoenes Verzeichnis liefert Heydemann im Rheinischen Museum 1881 (S. 471 ff.).

Schon 1877 hatte G. Körte bei Besprechung der Orvietaner Funde eine Anzahl unserer Gefäßinschriften publiziert und einige Analogien aus andren Museen dazu angeführt. Indes die Angaben über die Gefäße selbst sind für die Möglichkeit einer richtigen Verwertung zu wenig ausführlich. Eine bestimmte Erklärung weiß er nicht zu geben, vermutet aber, daß sich wenigstens die einzelnen Buchstaben und Monogramme auf das Herkunftsland oder die Fabrik der Vasen beziehe, was auch schon Jahn (l. c.) als Vermutung ausgesprochen hatte.

Weiter schließt sich an Schoene an: Herrmann im 48. Winckelmannsprogramm (Gräberfunde von Marion auf Cypern), soweit es sich um Zahlenangaben handelt. Die übrigen Zeichen auf den von ihm besprochenen Vasen cyprischen Fundorts hält er für Namenkürzungen. Die meisten sind in cyprischer Schrift, also erst an Ort und Stelle, eingeritzt. Auch mögen die weit wenigeren, die in griechischer Schrift

geschrieben sind, erst in Cypern eingeritzt sein, da man sich zu der Zeit auch schon des griechischen Alphabets in Cypern bediente. Die Zahlzeichen aber hält Herrmann für entschieden in der Fabrik eingeritzt.

v. Stern hat eine größere Anzahl von kleineren Gefäßen und Scherben von solchen mit Graffiti aus Südrußland publiziert.* In seiner Besprechung scheidet er 1. Weihinschriften, 2. Namen der Beritzer oder sonst auf sie bezügliche Notizen, 3. Notizen von Töpfern und Händlern, 4. Unsicheres. Wie weit die Zuteilung zu den einzelnen Gruppen richtig ist, ist schwer zu entscheiden, erstens weil es sich hier um ein lokal beschränktes Fundmaterial handelt und dann, weil die Angaben über die Art und Datierung der Gefäße nicht genügend genau sind, um eine Gleichheit oder Verschiedenheit mit den uns sonst bekannten Graffitigruppen festzustellen. Am fraglichsten scheint mir die Deutung einer Anzahl von Graffiti als Götternamen im Dativ oder Kürzungen von solchen, d. h. als Weihinschriften. Diese Deutung gibt v. Stern in Anlehnung an die in Naukratis gefundenen Weihinschriften auf Gefäßen; diese zeigen sehr häufig aber den ausgeschriebenen Namen der Gottheit und ein beigefügtes ἀνέθηκεν oder εἰμί, was bei jenen nicht der Fall ist. Außerdem handelt es sich bei ersteren um nur ganz kurze Buchstabenkomplexe, wie HP, API, ΔII, AΣ, AΠ, APT etc., die sehr leicht nur die Anfangsbuchstaben irgend eines Namens oder Wortes bedeuten können.

Endlich hat Furtwängler** gelegentlich der Erklärung einer Münchner Vase mit Graffito die ganze Frage als einer neuen Untersuchung bedürftig hingestellt und zwar — im Gegensatz zur bisherigen Forschung — im engen Zusammenhang mit den Gefäßen selbst. Er betont aufs neue die jonische Schreibweise der Graffiti neben der attischen der Bildinschriften. „Sinn und Bedeutung der Inschriften ist noch nicht recht aufgeklärt, vermutlich handelt es sich um Notizen der Verfertiger oder Verkäufer. Diejenigen, welche die Inschriften einritzten und den Verkauf der Vasen betrieben, waren offenbar gewohnt, jonisch zu schreiben."

Auf persönliche Veranlassung meines hochverehrten Lehrers Adolf

---

* Abh. d. kaiserl. histor. antiquar. Gesellschaft zu Odessa, Bd. XX, 1897 (russisch).
** „Griechische Vasenmalerei", I. Serie, S. 178 f.

Furtwängler habe ich eine Untersuchung des Problems in dem von ihm angedeuteten Sinn unternommen.*

Wie wir gesehen haben, gehen alle bisherigen Versuche die Frage zu lösen von stets nur ganz wenigen Beispielen, dazu meist lauter gleichartigen, aus, suchen eine möglichst einheitliche Erklärung und dehnen diese auf die ganze übrige große Masse aus, die im Detail ununtersucht geblieben ist. Eine einigermaßen abschließende Darlegung in der Sache ist aber nur zu erwarten, wenn auf Grund eines möglichst umfassenden Materials eine Durchforschung nach allen Richtungen hin unternommen wird. Dagegen hat man bisher die Inschriften fast ausschließlich an und für sich betrachtet, niemals in festem Zusammenhang mit den betreffenden Gefäßen, deren Form, Stil und Fundort. Niemals ist den aufgemalten Zeichen nähere Beachtung geschenkt worden, die umfangreichsten Gruppen, wie die der bloßen Zeichen ohne Lautwert, der Ligaturen, Monogramme und Komplexe von mehreren Buchstaben, sind fast ganz übergangen, höchstens vereinzelt, aber nie als Gruppen besprochen worden. Auch vom Standpunkt der epigraphischen Datierung aus ist, abgesehen von den paar Beispielen bei Brunn und der daran anschließenden Literatur, so viel wie nichts geschehen. All diese vermißten wichtigen Gesichtspunkte sollen im folgenden als Stützpunkte der Untersuchung dienen. Die so gefundenen Resultate sollen dann auch in weiteren Zusammenhang gebracht werden mit einschlägigen Gebieten der Altertumswissenschaft, Epigraphik, Geschichte der Vasenmalerei und Handelsgeschichte. Ich habe mich bemüht das Material möglichst vollständig zu sammeln und, soweit es nützlich schien, zu verarbeiten. Im einzelnen freilich wird noch manches beigebracht werden können, indes, wie ich hoffe, nicht im Gegensatz zu den von mir erlangten Resultaten, sondern als deren Bestätigung. Ich bin weit davon entfernt hier ein „Corpus inscriptionum sub vasculis incisarum et depictarum“ zu geben; nur die angegebene Art der Untersuchung unter Zugrundelegung reichlichen Materials liegt in meiner Absicht.

---

* In allerletzter Zeit hat Pottier in seinem „Catalogue des vases peints du Musée du Louvre“ III einen kurzen, trefflichen Abschnitt unseren Inschriften gewidmet. Auch dort ist die Notwendigkeit einer umfassenden Bearbeitung betont.

Der Einseitigkeit der früheren Darlegungen ist insofern kein Vorwurf zu machen, als ihre Hilfsmittel, vor allem der Stand der Wissenschaft, selbst noch lange nicht hinreichend war eine derartige Untersuchung auf breiterem Boden zu unternehmen. Erst die großen Fortschritte, welche die Geschichte der griechischen Vasenmalerei durch neuere Funde namentlich außerhalb Italiens, sowie durch die sorgfältige vergleichende Stilkritik gemacht hat, ebenso die bedeutend vorgerückten Studien auf dem Gebiete der Epigraphik, endlich auch das Erscheinen mehrerer ausführlicher Kataloge, die nach dem Vorbilde des Berliner auf Grund der neugewonnenen Resultate angelegt sind, können ein Unternehmen wie dieses als zeitgemäß und aussichtsreich rechtfertigen.

Zweites Kapitel.

Katalog.

Vorbemerkungen.

Das verwendete Material stammt zum großen Teil von eigenen Aufzeichnungen und zwar in den Vasensammlungen:

München. Eine beträchtliche Menge ist in Jahns Katalog nicht verzeichnet. Es sind zumeist Inschriften, die erst nach Reinigung der Gefäßböden zutage gekommen sind.

Würzburg. Urlichs Katalog erwies sich auch hierin unvollständig und unzuverlässig.

Berlin. Hier habe ich nur die Neuerwerbungen untersucht, darunter aber nur zwei Graffiti gefunden.

Bologna. Da der Katalog von Pellegrini nicht die ganze Sammlung umfaßt, war auch hier noch manches Stück zu finden.

Florenz. Nur eigene Aufzeichnungen.

Orvieto, Sammlung Faina. Viel mehr Stücke, als Körte (l. c.) anführt. Bei Cav. Mancini ein Stück.

Vatikan. Die Angaben in der Publikation des Museo Gregoriano (auf den Tafeln neben den Bildern) sind so klein, ungenau und unvollständig, daß nur meine eigenen Aufzeichnungen benützt sind.

Neapel. Der größte Teil ist in Heydemanns Katalog nicht er-

wähnt. Dagegen fehlen in meinen Aufzeichnungen einige Stücke, die Heydemann verzeichnet. Das ist dann immer im Katalog bemerkt.

Corneto, Museo municipale und M. Bruschi. Nur eigene Aufzeichnungen.

Adria. Eigene Aufzeichnungen, mit denen in Schoenes Katalog (wo die Scherben ungenügend beschrieben sind) identifiziert.

Wien, Österreichisches Museum. Ein einziges Stück, das nicht in Masners Katalog verzeichnet ist. Hofmuseum. Eine kleine Anzahl eigener Aufzeichnungen (im Anschluß an die Inventarnotizen, die Herr v. Schneider mir gütigst zur Einsicht überlassen hat).

Louvre. Selbst notiert die Zeichen der rotfigurigen attischen Vasen, wobei mir das von Herrn Pottier gütigst zur Verfügung gestellte Verzeichnis eine wesentliche Erleichterung zur Auffindung bot. Die der schwarzfigurigen Gefäße sind nach Pottiers Katalogangaben.

Die Aufzeichnungen im Museum zu Boston, New-York und Brüssel sowie über Scherben aus Eleusis verdanke ich der Güte Herrn Professor Furtwänglers. Die Notizen aus dem Bonner Museum hatte Herr Siegfried Loeschcke die Freundlichkeit anzufertigen.

Alles übrige Material ist den Katalogen der betreffenden Museen oder Einzelnotizen in der archäologischen Literatur entnommen. Wo nur Wiedergabe in Lettern vorliegt, ist dies besonders bemerkt. Die Einteilung ist gemacht nach Dipinti — Graffiti. Innerhalb dieser zwei Hauptgruppen ist nach den Seite 61 aufgestellten vier Arten eingeteilt. — In jeder der Abteilungen ist die historische Reihenfolge eingehalten.

M. = München; W. = Würzburg. Leiden = ‚Musei Lugduno-Batavi Inscriptiones etruscae', Ed. Janssen 1840. — Mus. etr. = ‚Museum etrusque de Lucien Prince de Canino'. Viterbe 1829.

Die durchlaufende Numerierung bezieht sich auf die Inschriften in erster Linie, nicht auf die Gefäße, so daß ein und dasselbe Gefäß, wenn es mehrere wichtige Inschriften trägt, unter verschiedenen Nummern auftreten kann. Indes werden dann Hinweise gegeben. Die im Text als Gruppenüberschriften gegebenen Zeichen sind nur Typen, keine Faksimiles. Dadurch ist die Anzahl von Zeichenreproduktionen bedeutend vermindert worden, ohne daß, wie ich glaube, wichtige Erfordernisse außer acht geblieben wären. Denn die kleinen, unbedeutenden Varianten, welche

innerhalb der einzelnen Typen vorkommen, sind allermeist wirklich keiner besonderen Besprechung oder gar einer eigenen Illustration würdig. Wo aber wichtige Varianten vorliegen, wie bei Graffito XXX, XXXII u. a., sind sie auf den angefügten Tafeln in Faksimile zusammengestellt. Die wirkliche Größe der Buchstaben und Zeichen übertrifft die der Typen um meist mehr als das Doppelte.

Auf den beigegebenen Tafeln sind außerdem nur Proben der wichtigeren Arten unserer Inschriften nach Faksimile verzeichnet. Besonders berücksichtigt sind die Gefäßnamen mit Zahlenangaben und sonstigen Beizeichen, weil es bei deren Lesung vor allem auf eine möglichst genaue Wiedergabe ankommt. Die Zeichen auf Tafel I und II sind auf die Hälfte verkleinert, die auf Tafel III in wirklicher Größe.

Graffiti und Dipinti auf griechischen nicht attischen Gefäßen vor 500.

Das Material ist auf diesem Gebiet sehr spärlich. Zudem ist es, wenigstens für die ältere Zeit, meist unmöglich zu entscheiden, ob die betreffenden Inschriften der von uns behandelten Gattung wirklich angehören, da wir kretisch-mykenische Schrift nicht lesen können, in der schriftarmen geometrischen Zeit aber bloße Zeichen sehr wahrscheinlich oft an Stelle des Fabrikanten- oder Besitzernamens stehen.

Eine eingehendere Besprechung mit Abbildungen von vormykenisch-geometrischen Gefäßen und auch solchen der eigentlichen mykenisch-kretischen Epoche, auf denen sich Zeichen finden, solche, die in den ungebrannten Ton bereits eingedrückt sind, und solche, die nach Fertigstellung der Gefäße eingeritzt sind, findet sich in der neuen Publikation über die Ausgrabungen von Phylakopi auf Melos („Excavations at Phylakopi in Melos“, 1904, Chapter V). Ein vereinzeltes Beispiel aufgemalter und mitgebrannter Schriftzeichen zeigt eine Scherbe aus der Blüte kretischer Kultur, gefunden in Knossos (Brit. School Annual 1901/02 S. 67 Fig. 33).

Endlich ist mir aus eigener Anschauung bekannt ein Krater der spätmykenischen Art* (mit Reiter- und Wagendarstellungen), wie sie in

* Im Besitze v. Bissings.

Cypern häufig gefunden wurden. Das Gefäß trägt am oberen Henkelansatz je ein sorgfältig eingeritztes Zeichen ⋇ (groß und scharf).

Wie gesagt, kann das alles nur zum Beweis dienen, daß bereits auf diesen frühgriechischen Tongefäßen Zeichen sich finden, die eine bestimmte inhaltliche Bedeutung gehabt haben müssen, genau so wie die ägyptischen Topfmarken.

Für die eigentliche geometrische Epoche fehlt mir jedes Material, ebenso für die sogenannte protokorinthische Fabrik.

Einige der undekorierten Amphoren aus den Gräbern von Thera* zeigen eingeritzte einfache Zeichen und Buchstaben. Diese Gefäße gehören nach Dragendorff** etwa dem Beginn des 6. Jahrhunderts an, ebenso wie die gleichartigen Stücke aus Naukratis und Tanis. Auch eine aufgemalte Signatur findet sich auf einer solchen Amphora aus Thera. Dragendorff vermutet, daß diese Amphoren zur Aufnahme von Handelsprodukten dienten und aus dem griechischen Osten stammen.

Sogenannte milesische Amphoren mit einfacher Firnisreifendekoration sind mir drei Stück mit Signaturen unter dem Fuß bekannt: München, Inv. 568 (✓^ eingeritzt), Inv. 573 (ΝΈ eingeritzt). Bonn, Inv. 252 (= Arch.-Anzeiger VI) [⌒ mit Firnis groß aufgemalt].***

Auf andern ionischen Gefäßen kenne ich keine Signaturen. Ein einziges chalkidisches Gefäß mit rotem Dipinto (siehe Tafel II) ist mir bekannt (Brüssel R. 220).†† — Auf einer Anzahl in Naukratis† gefundenen Vasenscherben, wohl lokaler Ware des 6. Jahrhunderts, finden sich eingeritzte Zeichen meist einfacher Art. Die nähere Bezeichnung der Gefäßarten und der Stellen der Einritzung vermisse ich hiefür ebenso wie für die später zu besprechenden Graffiti auf attischer Ware aus Naukratis.

Auf den jüngeren korinthischen Vasen dagegen sind Graffiti und Dipinti bereits häufiger vorhanden:

* Thera Bd. II S. 63, S. 228 f.

** Tanis II. Taf. XXXIII.

*** Interessant ist: der italisch-ionische Becher in Münchner V.S. Nr. 926 mit kleiner Doppelschlange rot gemalt unter dem Fuß.

† Naukratis I. Taf. XXXIV.

†† Herrn De Mot verdanke ich eine Pause des Dipinto.

München 964, 966 — weitbauchige Kannen (H unter dem Fuß leicht eingeritzt).

Berlin 1109, 1111 — sog. Kothon (Ξ, C). 1112, 1114, 1115, 1129 — Oinochoen (ᒣ, T, X, H). 1147 — Colonettekrater (⊕). Alle diese korinthischen Buchstaben sind groß mit roter Farbe aufgemalt unter dem Fuß.

Britisches Museum (B) 24 Amphora (Φ eingeritzt unter dem Fuß). 29 Lekythos (EV auf dem Rücken des Gefäßes eingeritzt).

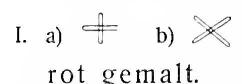
Louvre (E) 621, 622, 646 (Colonnettekrater, Γ groß rot. Bauch-Amphora ΓV groß rot auf den Boden gemalt).

Amphorette bei Böhlau „Nekropolen" S. 45 AT in Ligatur zweimal auf der Schulter.

Dipinti und Graffiti auf attischen Gefäßen.

Dipinti.

1. Bloße Zeichen, einzelne Buchstaben.



rot gemalt.

1. M. 93. Alte Bauch-Amphora (a) 2mal.
2. M. 696. Alte Bauch-Amphora (a) 2mal.
3. M. 916. Alte Hals-Amphora (a).
4. Florenz 1796. Alte Hals-Amphora (b).
5. M. 150. Tyrrhenische Amphora (a) (dipinto stark verblaßt).
6. Florenz 1845. Tyrrhenische Amphora (b).



rot gemalt.

7. M. 918 } Alte Hals-Amphoren mit je 1 menschlichen Kopf auf
8. M. 396 } jeder Halsseite und wappenartigen Tierbildern am Bauch.

(Außerdem Graffito AV bei 7.)

III. 

rot gemalt (ca. 1/10 der wirklichen Größe).

9. M. 328 } Bauch-Amphoren im Andokidesformat;
10. M. 330 } mittlerer Stil; sehr sorgfältig.

IV. I:Λ

rot gemalt.

11. Würzburg 109 } Hals-Amphoren gleich groß.
12. „ 110 } Jüngerer s.f. Stil.

V.

13. M. (ohne Nummer Saal III Fragment) } Kleine Hals-Amphoren
14. W. 379 } s.f. jüngerer Stil.

Für die Dipinti nebenbei siehe XVII.

2. Zwei Buchstaben (zusammengehörig) und Ligaturen.

VI. ΓD

15. M. 741*. Alte Bauch-Amphora (mit Pferdeköpfen). Dipinto linksläufig, dünn schwarz gemalt, nicht festzustellen, ob Farbe oder schlechter Firnis.

16. M. 589. Alte Bauch-Amphora. Rot gemalt.

17. M. 610. Alte Bauch-Amphora. Rot gemalt, sehr breit.

VII. ΓO

rot gemalt.

18. M. 476. Hals-Amphora der chalk.-att. Art, kl. Schulterbildstreif, großer Bildstreif am Bauch, noch älterer Stil.

19. W. 264. Alte Bauch-Amphora [Dipinto OΓ].

VIII. IΔ

rot gemalt.

20. Louvre (F) 9. Alte Hydria.

21. Louvre (F) 31. Alte Bauch-Amphora.

* M. 739 u. M. 743 (gleichfalls alte Bauch-Amph. mit Pferdeköpfen) zeigen Reste von aufgemalten Zeichen, die dem von M. 741 gleich oder ähnlich gewesen zu sein scheinen.

22. Louvre (F) 60. Weitbauchige Hals-Amphora mit Palmetten unter den Henkeln und tongrundigem Leib. Mittlerer Stil.

[Alle drei Exemplare im Louvrekatalog abgebildet.]

IX. LE

rot gemalt.

23. Vatikan 38 } Alte Bauch-Amphoren, älterer Stil (Ende, etwa
24. Vatikan 39 } Zeit der Kleinmeister und des Exekias).

[Beide abgebildet: Museo Gregoriano Taf. XLVIII.]

25. Vatikan 235. Alte Bauch-Amphora (faltenloser Stil). Dipinto rückläufig.

X. LV

rot gemalt.

26. M. 481 } Alte Bauch-Amphoren, älterer Stil.
27. M. 637 } Form, Größe und Stil ganz gleich.

XI. SH

rot gemalt.

28. M. 1114 } Alte Bauch-Amphoren. [Beide haben } *siehe Tafel II.*
29. M. 1079 } außerdem noch andre rote Zeichen.] }

30. Corneto (Bruschi). Alte Bauch-Amphora [außerdem Graffito φ].

XII. NI

rot gemalt.

31. Bonn. Alte Hals-Amphora (mit plastischem Löwenkopf an einem Henkelansatz). A. Gespann von vorn mit Lenker. B. zwei Männer auf Dreifuß reitend.

32. Orvieto (Faina). Bauch-Amphora im Andokidesformat, s.f. Stil (nähere Angaben fehlen). [Außerdem Dipinto: DΓV].

XIII. CE

rot gemalt.

33. Wien (Österr. Mus.) 232. Nikosthenes-Amphora s.f. (signiert). [Im Katalog von Masner Dipinto nicht angegeben.]

34. Vatikan. Nikosthenes-Amphora s.f. (signiert). [Museo Gregoriano II Taf. XXVII, 1.]

35—43. Louvre 101, 102, 104, 106, 107, 109, 111, 112, 113 } Nikosthenes-Amphoren s.f. (signiert). Der Dipinto ist im wesentlichen bei allen gleich, nur sind bei einigen noch Punkte in den Zwischenräumen vorhanden.

44. W. 246. Alte Bauch-Amphora. Der Dipinto im Gegensinn.

XIV. 

Firnis.

45 (= 137). M. 48. Hydria, s.f. jüngerer Stil.

46. Mus. etr. 11. Unsignierte Panathen. Preis-Amphora (aus der Beschreibung der Darstellungen zu erschließen).

47 (= 121). W. 321. Hydria, ganz schwarz gefirnist.

[Alle drei Stücke zeigen außerdem Graffito XVI, daneben jede noch ein paar andre unbedeutende eingeritzte Zeichen.]

XV. AT

Firnis.

48. M. 482, 49. M. 494, 50. M. 1248 } Kleine Hals-Amphoren, s.f. jüngerer Stil. Gleiche Form, Größe, Dekoration und Stil (nur die Darstellungen etwas verschieden).

XVI. SO

Firnis, wo nichts andres bemerkt.

51. M. 1259 (rote Farbe).

52. M. 1265.

53. M. 1288.

54. Bonn Inv. 38. (Herakles mit Triton ringend.)

55. Florenz 1883.

56. Florenz (Volsinii). (Europa auf Stier, beiderseits.)

57—59. Corneto a, b, c (Nummern fehlen). (Unbedeutende Darstellungen.) [Bei b vor dem Zeichen noch: ⁚.]

60. Corneto (Bruschi). A. Herakles liegend mit dem Löwen ringend. B. Dionysos zwischen zwei Sphingen. [Dipinto mit violetter Farbe, die auch bei den Bildern verwendet ist.]

61. Orvieto (Faina) 80.

Bis hier lauter gewöhnliche Hals-Amphoren s.f. jüngeren Stils.

62. Louvre (F) 283. Unsignierte Panathen. Preis-Amphora, s.f. jüngeren Stils (abgebildet im Katalog).

63. W. 325
64. Vatikan 68
65. Bibl. National. 252 (abgebildet bei de Ridder)
66. Forman Collection 317
} Stamnoi s.f. jüngeren Stils.

67. Brit. Mus. (E) 261. Bauch-Amphora im Andokidesformat, r.f. strenger Stil, noch ziemlich früh.

[Abgebildet bei Gerhard A.V. IV Taf. 273, etwas besser: Gazette arch. I Taf. 3 und 4. Besprochen bei Hartwig Meistersch. S. 385.]

(Farbe des Dipinto unbestimmt, außerdem Graffito Λ).

XVII (= V). ƎV

rot gemalt.

68 (= 13). M. (ohne Nummer, Fragment in Saal III)
69 (= 14). W. 379
} Kleine s.f. Hals-Amphoren jüngeren Stils.

(ƎV steht bei 68 links vom Hauptdipinto, bei 69 nur E rechts davon, gegenüber V. Es ist zweifelhaft, ob ƎV oder ΛE zu lesen ist oder EV?)

Graffiti.

1. Zeichen ohne Lautwert.

I. M

70. Berlin 1713
71. Berlin 1714
} Ältere Hals-Amphoren älteren s.f. Stils (Zwillingsstücke).

II. ♀

72. Neapel 979. Ältere weite Hals-Amphora mit ringsum laufendem Bildstreif. s.f. älteren Stils.

73. Brit. Mus. (B) 174. Ältere Bauch-Amphora (vermutlich) s.f. älteren Stils. — Graffito dreimal unter dem Boden. —

74. Florenz (Volsinii). Bauch-Amphora im Andokidesformat (mit Deckel), s.f. noch älteren Stils. — Graffito dreimal unter dem Boden und einmal unter dem Deckel. —

III. ꟿ

75. M. 75. Ältere Bauch-Amphora, s.f. Stil des Amasis.

76. Louvre (F) 99. Unsignierte Nikosthenes-Amphora, s.f. älterer Stil (abgebildet: Bull. de Corr. Hell. 1893 S. 439/40).

77. Boston 8368. Gewöhnliche Hydria, s.f. jüngeren Stils (außerdem Graffito: IH).

IV. ᛉ⊤⊓

78. Florenz 1788
79. Boston 8363
80. Louvre (F) 20 (abgebildet im Katalog)
81. Brit. Mus. (B) 152 (abgebildet Micali „Storia" Taf. LXXV und LXXVI)
} Affektierte Amphoren.

V. ✕

82. M. 1153. Weite Hals-Amphora, s.f. älterer Stil.

83. M. 495. Unsignierte Panath. Preis-Amphora, s.f. älterer Stil. (Rückseite mit Ringerdarstellungen, abgebildet J. H. St. 1905, Taf. XIIc, nach Zeichnung von Reichhold.)

84. Mus. etr. 247. Kleine Hals-Amphora, s.f. Stil.

VI. ↑V

85. M. 26. Kleinmeister-Schale (außen am abgesetzten Rand je ein Widder).

86. Berlin 1840. Jünger s.f. Hals-Amphora mit ausgesparten Bildern.

86a. Mus. etr. 247. s.f. Amphora.

VII.

87. M. 650 }
88. M. 648 } Kleine Hals-Amphoren mit ausgesparten Bildern, s.f. jüngeren Stils (beide ganz gleich in Form, Dekoration und Stil).

89. Neapel 911. Hals-Amphora, s.f. jüngeren Stils (außerdem Graffito ⊢E).

VIII. A

90. M. 533. Hals-Amphora jünger, s.f.

91. M. 180 }
92. M. 1344 } Hals-Amphoren jünger, s.f. gleichen Stils.

93. Corneto (Bruschi). Hals-Amphora desgl.

94. W. 330. Desgl. (Graffito A).

95. W. 254. Kleine Hals-Amphora desgl. (Graffito flüchtig).

96. Louvre (F) 222. Hals-Amphora jüngere, s.f. mittleren Stils. (Abgebildet im Katalog.) (Graffito flüchtig.)

97. Orvieto (Faina) 70. Gewöhnliche Hydria, s.f. jüngeren Stils.

IX.

98. M. 694. Hals-Amphora, s.f. jüngerer Stil (außerdem daneben eingeritzt mehrere Striche und ✓).

99. M. 116. Hydria, s.f. jüngerer Stil.

100. W. 138. Hydria gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil.

101. M. 112. Hydria gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil (Graffito ⊢▭).

102. Brit. M. (B) 501. Kanne mit Kleeblattmündung, s.f. (vermutlich) jüngerer Stil.

103. M. 1236. Epiktetische Schale (Innenbild s.f., außen Augen tongrundig) [außerdem Graffito A].

X.

104. Florenz 1842. Hals-Amphora gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil [außerdem großer roter Dipinto ⊕].

105. Boston 5655. Hals-Amphora (nur Schulterbild, zwischen Augen), s.f. jüngerer Stil.

XI.

106. Berlin 1867. Hals-Amphora gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil.

107. Bibl. nat. 390. Pelike, r.f. entwickelter Stil (abgebildet im Katalog von de Ridder) [außerdem noch ΓΑ und andres Gekritzel, vgl. LII].

XII.

108. Neapel 978. Hals-Amphora gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil.

109. München 378. Bauch-Amphora im Andokidesformat, r.f. strenger Stil (signiert von Enthymides) [abgebildet bei Furtwängler-Reichhold, I. Serie, Taf. 14. — Graffito S. 66].

XIII.

110. M. 653
111. M. 724
112. W. 251
113. Vatikan 25

} Hals-Amphoren gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil (abgebildet Museo Gregor. II, Taf. XL oben).

XIV. a) b)

114. M. 433
115. Leiden 54

} a) Kannen mit Kleeblattmündung, b) s.f. jüngerer Stil.

XV.

116. Corneto (Bruschi) 3. Hals-Amphora gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil [außerdem ein roh eingeritzter liegender Mann mit ausgestrecktem Arm und anderes Gekritzel].*

117. Corneto. Kanne mit runder Mündung, s.f. (Gespann mit Lenker und Nebenfigur) [die Haken des Zeichens nach rechts; breit eingekratzt].

118. München 365. Lekythos, streng r.f. Stil (stark ergänztes Bild). [Graffito mit nur zwei Haken nach rechts.]

118a. Louvre (G) 192. Stamnos, streng r.f. Stil (W. 480). A. Herakles die Schlangen würgend, Frau den Iphikles fortreißend, Athena. B. Hermes, Zeus, Iris. [Graffito wie bei 118.]

* Vgl. „Aegina das Heiligtum der Aphaia“ S. 467, Abbildung 400, wo in einem Schalenfragment eine ähnlich eingeritzte Zeichnung sich findet.

XVI. Ⱥ

a) zusammen mit ᐱ

119. M. 62 } Hydrien gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil
120. M. 409 } [außerdem OƎ].

121. W. 321. Desgl., aber ohne Bild [außerdem Aꟼ und Dipinto in Firnis: AP, vgl. Dipinto XIV].

122. Louvre (F) 301. Hydria gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil (im Katalog abgebildet).

123. Florenz 1799. Hydria gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil [außerdem ME, vgl. XXVII].

124. Petersburg 282. Hydria gewöhnlich, s.f. [V^ statt ᐱ, außerdem IIND].

125. Brit. Mus. 462. Hydria gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil [außerdem Graffito XVIII].

126. M. 692 }
127. Berlin 1864 } Hals-Amphoren gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil.
128. Leiden 45 }

129. M. 529 } Hals-Amphoren gewöhnlich,
130. M. 644 } s.f. jüngerer Stil.

131. M. 654. Schlanke Hals-Amphora mit ausgesparten Bildern.

132. Brit. Mus. 544. Hals-Amphora gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil.

[Die letzten vier Nummern haben nur V statt ᐱ].

133. Petersburg 80. Bauch-Amphora, s.f. Stil [V statt ᐱ].

134. M. Fuß 8 } Beide von großen Gefäßen (Amphora oder Hydria)
135. M. Fuß 25 } [das erste -ᒐ, das zweite Σ statt ᐱ].

b) ohne ᐱ

136. M. 114. Hydria gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil [außerdem M und Ligatur von B und K].

137 (= 45, = 177). M. 48. Desgl. [außerdem Graffito XX und Dipinto XIV in Firnis.]

138. Berlin 2175. Hydria, r.f. strenger Stil [außerdem ME, vgl. XXVII].

139. Louvre (F) 286 [außerdem V-H-] }
140. Louvre (F) 299 [außerdem ME] } Hydria gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil (beide im Katalog abgebildet), vgl. XVII und XXVII.

141. Brit. Mus. (B) 322. Desgl. [außerdem Gekritzel wohl = ME, vgl. XXVII].

142. M. 434 }
143. Fitzwilliam M. 51 } Hals-Amphoren gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil [bei letztem außerdem SMI und ⊥I, vgl. XXXII].

144. M. 1155. Hals-Amphora schlank, s.f. sehr spät (Falten schon wie im spätstrengen r.f. Stil) [Graffito: ⩚].*

145. W. 405 }
146. W. 411 } Kannen mit Kleeblattmündung, s.f. jüngerer Stil [außerdem beim ersten O↖O, beim zweiten ↖O und NI].

XVII. a) H b) H c) H

b)

147. M. 1147. Hydria gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil.

148. Archäol. Anzeiger 1893 S. 193 (Stift Neuburg bei Heidelberg) desgl. [außerdem noch andere geritzte Zeichen, siehe Archäol. Anzeiger, wo die ganzen Graffiti in Faksimile gegeben sind.]

149. Florenz 1798 desgl. }
150. Louvre (F) 286 desgl. } [Außerdem Graffito XVI und Λ] (im Katalog abgebildet).

151. Brit. Mus. (B) 259. Hals-Amphora gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil.

a)

152. Neapel (Santangelo) 26. Hydria gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil.

153. W. 92. Hals-Amphora gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil [Graffito nicht ganz deutlich, auch scheint, wo der Boden verletzt ist, noch mehr gestanden zu haben].

c)

154. M. 149 }
155. M. 157 } Lekythen weißgrundig, s.f. jüngerer Stil, Größe, Form und Stil übereinstimmend.

* Fuß angegipst, zugehörig??

XVIII.

156. M. 315. Hals-Amphora (nur Schulterbild, zwischen Augen), s.f. jüngerer Stil [außerdem XVII b und Y].

157. M. 621. Hals-Amphora, s.f. jüngerer Stil [außerdem Graffito: XIX].

158. M. (ohne Nummer). Unterteil einer kleinen Hals-Amphora, s.f. jüngerer Stil.

159. Berlin 1869. Hals-Amphora, s.f. jüngerer Stil.

160. Brit. Mus. (B) 288. Desgl. [außerdem Graffito: XIX].

161. Leiden 44 (= Mus. etr. 1721). Desgl.

162. Brit. Mus. (B) 326. Hydria gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil [außerdem Graffito: XX und XVI].

163. Brit. Mus. (B) 323. Desgl. [außerdem Graffito: XVI und undeutliches vermutlich XXVII b].

164. Brit. Mus. (B) 314. Desgl. [außerdem Graffito: XVI].

165. Vatikan 54. Desgl. [außerdem Graffito: XVI und XXVII a].

166. Mus. etr. 78. Desgl.

166*. Brit. Mus. (B) 327. Desgl. [außerdem Graffito: XX und XXVII a].

167. Petersburg 149. Kanne, s.f. Stil [Graffito zweimal und zwar jedesmal mit ∧ zusammen, außerdem einmal noch ⋦, Graffito XXI und ⊏].

168. M. 426. Weite Kanne mit Kleeblattmündung, s.f. jüngerer Stil [Graffito am Henkel, außerdem ∧].

169. M. 1355. Desgl., s.f. jüngerer Stil [links an den Graffito angesetzt ˥, befindet sich am Henkel, unter dem Fuß Graffito:].

170. Leiden 48. Kanne, r.f. Stil (nähere Angaben fehlen), [Graffito:].

171. M. Fuß 4 vermutlich von größerem s.f. Gefäß [außerdem ∧].

XIX.

172. M. 621. Hals-Amphora, s.f. jüngerer Stil [außerdem Graffito: XVIII].

173. M. 168. Desgl. [außerdem Graffito: XLVI].

174. Brit. Mus. (B) 250. Desgl. [außerdem Graffito: XLVI].

175. M. 85. Kanne mit Kleeblattmündung, s.f. jüngerer Stil [außerdem Graffito: NI].

176. M. 398. Desgl.

176a. Brit. Mus. (B) 288. Desgl. [außerdem Graffito: XVIII].

XX. △

177. M. 48
178. M. 132*
179. Brit. Mus. 327**
180. Brit. Mus. 326***
} Hydrien gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil.

181. M. 1179
182. Berlin 1865
183. Wien (Österr. Mus.) 228
} Hals-Amphoren gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil [außerd. beim ersten rechts, beim zweiten links und rechts ×].

XXI. △ (△ △)

184. Petersburg 119
185. Petersburg 138
186. Corneto
} Hydria sog. Kalpis, s.f. jüngerer Stil (letzte weißgrundig).

187. Mus. etr. 1462. Amphora s.f. [außerdem CE].

188. St. Petersburg 149. Kanne s.f.†

189. M. 51. Schlanke Amphora, r.f. vorgeschritten strenger Stil.

190. Vatikan 86. Schlanke Amphora mit gedrehten Henkeln, r.f. spät strenger Stil.

191. Florenz 1841. Fuß, einem falschen Gefäß angefügt, möglicherweise von einer sog. Kalpis.

XXII. ×

192. Brit. Mus. (E) 44. Schale, r.f. strenger Stil, vorgeschritten. *Εὐφρόνιος ἐποίησεν* signiert (abgebildet bei Furtwängler-Reichhold I. Serie, Taf. 23).

---

* Vgl. Dipinto XIV, Graffito XVI.
** Vgl. Graffiti XVIII und XXVII a.
*** Vgl. Graffiti XVIII und XVI.
† Vgl. XVIII Nr. 167.

193. Brit. Mus. (E) 274. Amphora mit gedrehten Henkeln, r.f. Stil. Übergangsepoche vom strengen zum freien Stil (zu schließen aus der Angabe im Katalog: „drawing of good period, but somewhat formal.“ — „Eye in transition type“).

XXIII. ⅩⅩ

194. M. Inv. 301. Große Hals-Amphora mit dreiteiligen Henkeln, r.f. Stil der Übergangsepoche vom strengen zum freien Stil (der innere Augenwinkel leicht geöffnet, keine archaischen Falten mehr, aber viele strenge Züge) [außerdem noch Graffito +II::].

195. Boston 7934. Nolanische Amphora, r.f. Stil, noch ziemlich streng [außerdem Graffito NXΛVI links vom Zeichen].

XXIV. [sign]

196. Berlin 2478. Aryballos, r.f. Stil der Übergangsepoche.

197. Vatikan 81. Bauch-Amphora mit runden Henkeln und ausgesparten Bildern, r.f. Stil der Übergangsepoche (abgebildet Mus. Gregor. II Taf. LVI oben).

198. Ashmolean M. 296. Kleine Hydria (wohl sog. Kalpis), r.f. Stil (late fine?).

198a. Louvre (G) 331. Schale mit abges. Randende, strenger Stil, Übergangsepoche um 470.

XXV. [sign]

199. Bologna 117. Stamnos, r.f. Stil der Übergangsepoche (Herakles erschlägt Busiris), (abgebildet bei Zannoni „Scavi della Certosa“ Taf. XXIII).

200. Wien (Hofmuseum) 591. Schlanke nolanische Amphora, freier r.f. Stil (Beginn zw. ca. 460 und 450), (Mantelfiguren), etwas flüchtig [außerdem links Graffito: N].

201. Bibl. Nat. 447. Sog. Kalpis, freier r.f. Stil (zw. ca. 460 und 450) (abgebildet im Katalog von de Ridder) [Graffito genau wie voriger].

202. Neapel 1363. Nolanische Amphora mit zweiteiligen Henkeln, freier r.f. Stil (zw. ca. 460 und 450) (A. Triptolemos, B. Mädchen) [außerdem links Graffito H mit nach rechts geneigter Querhasta, vielleicht = N].

203. Adria. Fragment eines äußerst zierlichen, glänzend schwarz gefirnisten Schälchens (vermutlich ungefähr aus derselben Epoche wie die obigen Exemplare).

XXVI. NF

204. Bologna (Certosa) 99. Colonettekrater, r.f. Stil (entweder Übergangsepoche oder Beginn der freien Epoche).

205. Bologna 48. Desgl.

206. Bologna 51. Kleiner Stamnos desgl.

2. Zwei und mehr Buchstaben, getrennt geschrieben, aber zusammengehörig. Ligaturen.

XXVII. a) ME b) ME

a)

207. Berlin 1693. Alte Bauch-Amphora; älterer s.f. Stil.

208. Petersburg 85. Bauch-Amphora (außer den zwei Hauptbildern noch zwei am Hals und ein Tierstreif unter den Hauptbildern), s.f. (vermutlich älterer Stil).

209. Corneto. Hals-Amphora, weitbauchig, s.f. mittlerer Stil.

210. Vatikan 54. Hydria gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil (abgebildet Museo Gregor. II Taf. VIII, 1).

b)

211. Louvre (F) 299. Hydria gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil (sorgfältig) (abgebildet im Katalog) [außerdem Graffito: XVI).

212. Florenz 1799. Hydria gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil [außerdem Graffito: XVI].

213. Berlin 2175. Hydria gewöhnlich, r.f. strenger Stil, vorgeschritten (abgebildet bei Genick Taf. 29) [außerdem Graffito: XVI].

214. Louvre (F) 325. Kanne mit runder Mündung, s.f. jüngerer Stil.

XXVIII. AB

215. M. 288. Lekythos, s.f. jüngerer Stil.

216. Bonn Inv. 44. Bauch-Amphora (Andokidesformat), s.f. jüngerer Stil.

217. Neapel 986. Sog. Kalpis, s.f. jüngerer Stil.

XXIX. Y/

218. W. 244
219. W. 308
220. W. ?

(218–220:) Bauch-Amphoren, s.f. jüngerer Stil.

XXX. ϟO

221. Florenz 1818 *s. Tafel I*

222. Boston 8362

223. Bologna (Palagi) 1426 (Katalog von Pellegrini 189, hier auch abgebildet) Graff. *s. Tafel I*

224. Ashmolean M. 509 (neue Erwerbung) (J. H. St. 1904 S. 297)

(221–224:) „Affektierte" Amphoren.

225. Corneto (A. Dreifußraub, B. Viergespann). Bauch-Amphora im Andokidesformat, s.f. Stil, feine sorgfältige Arbeit.

226. Catal. Campana 469
227. Leiden 46

(226–227:) Amphoren, s.f. Stil.

228. M. 186. Augenschale, s.f. jüngerer Stil. [außerd. Graffito x]

229. Berlin 1935. Kanne mit Kleeblattmündung, s.f. jüngerer Stil.

230—232. M. 623. 116. 1862

233—234. Brit. Mus. (B) 230, 232

235. Berlin 1862

236. Corneto: a) A. Bacchisch, B. Viergespann; b) A. Peleus und Thetis, B. Zwei Krieger, Alter, Frau und Hund

237. Corneto (Bruschi) 2 *s. Tafel I*

(230–237:) Hals-Amphoren gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil.

238—240. M. 492, 136, 445
241—243. W. 127, 131, 141

(238–243:) Graffito 240 *s. Tafel I*

244. Louvre (F) 292 (abgebildet im Katalog)

245. Brit. Mus. (B) 303

(238–245:) Hydrien, gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil.

246. M. 1329. Sog. Kalpis, s.f. jüngerer Stil.

247. M. 56. Hydria gewöhnlich, r.f. strenger Stil, sehr früh.

XXXI. ΣΩ

248. M. 1121. Bauch-Amphora gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil.

249. Ashmol. M. 210. Amphora (mit ausgesparten Bildern), s.f. sorgfältiger Stil.

250. Mus. etr. 543. Hydria, r.f.

XXXII. ϟMI (und dessen verschiedene Ligaturen).

251. Corneto (Bruschi) 715. Bauch-Amphora gewöhnlich, älterer s.f. Stil (A. Rüstende Krieger, B. Bacchisch).

252. W. 336. Kleine unsignierte Panathen. Preis-Amphora, jüngerer s.f. Stil.

253—260. M. 327, 535, 101, 571, 639, 317, 1271, 473. Graffito 256 *s. Tafel I,* gleich 266 u. 270

261—266. W. 85, 90, 93, 94, 106, 336. Gr. 263 u. 264 *s. Tafel I*

267—269. Brit. Mus. (B) 264, 227, 240. Gr. 269 *s. Tafel I*

270. Louvre (F) 202 (abgebildet im Katalog)

271—273. Neapel 981, 138, 983. Gr. 273 *s. Tafel I*

274—276. Vatikan 21, 22, 27 [abgebildet Mus. Greg. Taf. XXXIV (22) und XXXIX (27)]. Graffito 275 *s. Tafel I*

277. Florenz 1667

278. Corneto (A. Faustkämpfer, B. Gespann mit Krieger) Gr. *s. Tafel I*

279. Corneto (Bruschi) 184

280. Bonn Inv. 39 (Iliupersis)

(253—280:) Hals-Amphoren gewöhnlich, jüngerer s.f. Stil.

281—283. Berlin 1892, 1893, 1894

284. M. 1289 [Graffito zweimal *s. Tafel I*]

285—286. Brit. Mus. (B) 300, 302

(281—286:) Hydria gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil.

287. W. 259. Kanne mit Kleeblattmündung, s.f. jüngerer Stil.

288. M. Fuß 22. Groß (vermutlich von Amphora oder Hydria, s.f. Stils).

XXXIII. a) A⊗TI b) A⊗TA c) A⊗I

289—290. M. 309, 1325. Graffito *s. Tafel I*

291. W. 86 Graffito *s. Tafel I*

292. Florenz 61

293. Corneto (auf jeder Seite eine große bärtige Dionysosmaske). Gr. = 289 *s. Tafel I*

294—295. Corneto (Bruschi) 133, 4 [Graffito bei 133 linksläufig]

296. Boston 240. Gr. *s. Tafel I*

297. Bibl. Nat. 231 (abgebildet im Katalog) [Graffito b]

(291—297:) Hals-Amphora gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil.

298. Orvieto (Faina) 16. Hals-Amphora mit dreiteiligen Henkeln und ausgesparten Bildern, r.f. strenger Stil (A. Herakles im Löwenkampf, liegend; B. Herakles mit Keule gegen Stier). Gr. s. *Tafel I*

299. M. 69. Gr. s. *Tafel I*
300. W. 120
301. Kopenhagen 111
302. Leiden 37
303—304. Vatikan 57, 58 (abgebildet Museo Greg. II, Taf. X, 1 und Taf. VI, 2)
[Graffito c] (299–304)
305. Berlin 1896

Hydria gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil. (299–305)

XXXIV. EV:A:EV

306. M. 1187
307. W. 295
308. M. 397 [Graffito A noch dazu]
309. Berlin 1844 [keine Trennungspunkte]
310. Brit. Mus. (B) 238 [Graffito wie bei 308, zw. den beiden EV, A davor]
311. Orvieto (Faina) 124 [Fragmentierter Boden, desgl. d. Graffito, aber sehr wahrscheinlich so zu ergänzen]

Hals-Amphora gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil. (306–311)

312. Forman Collection 300 [Graffito nicht faksimiliert EV:AΓ und EΛ retrograd, also wohl identisch mit unsrem].

XXXV. ᛒE

313. Neapel 86320 (Raccolta Cumana) [außerdem Graffito A]
314. Brit. Mus. (B) 220 (= Mus. etr. 1192) [zweimal, außerdem Graffito A]
315. Mus. etr. 80 [außerdem Graffito: VT]
316. Mus. etr. 315 [außerdem ein kompliziertes Monogramm]

Hals-Amphora gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil. (313–316)

317. München Fuß 5 (von einem großen s.f. Gefäß [außerdem Graffito: A♁].
318. Orvieto (Annali 1877) Fuß (weitere Angaben fehlen).
319. Florenz 1802. Kleine Hals-Amphora, s.f. jüngerer Stil.

XXXVI. a) ΓAN b) ΓA

a)

320. Petersburg 21. Amphora, s.f. jüngerer Stil.

b)

321. M. 1221 } Hals-Amphora, gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil.
322. W. 117 [außerdem Graffito: K isoliert]

323. Brit. Mus. (B) 179. Große Bauch-Amphora, jünger (runder Henkel), s.f. jüngerer Stil [Graffito: Gekritzel außerdem].

(Alle vier Gefäße zeigen bacchische Darstellungen, die ersten drei beiderseits, letztere nur auf einer Seite.)

XXXVII. AK

324—326. M. 425, 651, 689 } Hals-Amphora gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil.
327. Vatikan 24

328. Petersburg 62. Große Bauch-Amphora (vermutlich Andokidesformat), s.f. (vermutlich jüngerer) Stil.

329. Notizie d. Scavi 1903 (S. 528, Fund von Syrakus). Volutenkrater, s.f. jüngerer Stil.

330. Cataloghi Campana, Serie IV, S. 563. Kanne mit Kleeblattmündung, s.f. jüngerer Stil.

331. Berlin 2159 } Bauch-Amphora, r.f. jüngerer Stil signiert von Andokides.
332. Louvre (F) 203 (abgebildet im Katalog) [Graffito auf beiden zweimal].

333. Orvieto (Faina) 23. Schale (stark fragmentiert), r.f. strenger Stil (Kottabosdarstellung).

XXXVIII. AD

334. M. 79. Gr. s. *Tafel I* } „Affektierte“ Amphoren.
335. Orvieto (Faina) 63

336. W. 317. Gr. s. *Tafel I* } Hals-Amphoren gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil.
337. Louvre (F) 59 (abgebildet im Katalog)
338. Neapel 993

339. W. 133. Gr. s. *Tafel I* } Hydrien gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil.
340. Florenz 1808
341. Orvieto (Faina) 85

342. Petersburg 112. Große Bauch-Amphora (vermutlich Andokidesformat), s.f. (vermutlich) jüngerer Stil.

343. Mus. etr. 1432 (vermutlich) Stamnos, s.f. (vermutlich) jüngerer Stil (ein umlaufender Bildstreif).

344. M. 388 (abgebildet bei Furtwängler-Reichhold Taf. 4, auch der Graffito)

345. Louvre (F) 204 (abgebildet im Katalog)

346. Brit. Mus. (B) 193 (abgebildet bei Norton im Amer. Journal 1896) [Graffitto zweimal]

347. Boston (aus Samml. Bourguignon). Gr. *s. Tafel I*

348. Bologna (Arnoaldi) [Graffito etwas zerstört, nicht ganz sicher der gleiche]

} Unsignierte Andokides-amphoren, ein Bild s.f. ein Bild r.f.

349. Orvieto (Annali 1877). Fuß (nicht näher bezeichnet) [außerdem ΠΟΙ, vgl. ad. LXXIII].

350. Adria (Schoene, Museo Bocchi Taf. XXI, 3). Fragment einer äußerst feinen schwarz gefirnißten Schale (ganz niederer stammloser Fuß).

351 (= 431). Louvre (G) 43 (abgebildet im Katalog) [außerdem Graffito XLVIII]. Stamnos r.f. strenger Stil, früh.

352. Louvre (G) 65 (abgebildet im Katalog) [noch anderer unbedeutender Graffito]. Pelike, r.f. strenger Stil, früh.

Unregelmäßigere, aber vermutlich dasselbe darstellende Zeichen.

353. M. 1215. Hydria gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil (Fuß angegipst, zugehörig ?) [außerdem Graffito: ΓΟΙ].

354. Vatikan 70. Pelike, s.f. jüngerer Stil (Ölhandel dargestellt).

355. M. 287. Sogenannte Kalpis, s.f. jüngerer Stil [außerdem getrennt Graffito: ΙΑ] (vgl. 352).

356. M. 377. Hydria gewöhnlich, r.f. strenger Stil, früh.

357. Wien (Österr. Mus.) 333. Pelike, r.f. streng (Art des Euthymides).

XXXIX.

358. Archäologische Zeitung 1881 S. 304 (Bericht von Furtwängler über Vasen in Castle Ashby). Stamnos, r.f. entwickelt

strenger Stil. A. Athena schenkt dem thronenden Zeus ein. B. Hera thronend.

359. M. 421. Stamnos, r.f. entwickelt strenger Stil. Art des Duris [Graffito linksläufig].

XL. ΑΡ

360. Athen 2436. Napf, einhenkelig, ohne Darstellungen.

XLI. ΑΡΙ

361. Brit. Mus. (E) 468 (abgebildet bei Gerhard A. V. III Taf. 204). Volutenkrater (nur am Hals Bildstreif), r.f. entwickelt strenger Stil (Art des Duris nach Katalog) [im Graffito R statt P].

362. Cyprus Mus. 1906. Ganz schwarz gefirnißtes Gefäß.

363—364. Cyprus Mus. 1724, 1725. Askoi (mit je zwei Tierdarstellungen), r.f. (vermutlich freier Stil), nähere Angaben fehlen.

XLII. ΑΡΙ

365. Neapel 985. Sogenannte Kalpis, s.f. jüngerer Stil [das I links von der Ligatur].

365a. Louvre (G) 242. Kanne mit zylindrischer Mündung, r.f. streng.

366. Adria (Schoene, Museo Bocchi Taf. XXI, 4). Fuß einer Schale (röhrenförmiger Stamm, profilierte Basis), vermutlich des epiktetischen Kreises.

367. Adria (Schoene Taf. XXI). Fragment eines größeren, reichprofilierten Fußes (aus der Zeit des r.f. Stils), möglicherweise von sogenannter Kalpis [Graffito: ΑΡΙΓΙ].

XLIII. ΑΡ

368. Petersburg 1784. Schlanke Hals-Amphora (sogenannte Nolanische), Frauen mit weißen Binden, mit Schale und Kanne (vermutlich freier Stil). —

369—372. Cyprus Mus. 1909, 1910 } Ganz gefirnißte Gefäße.
„ „ 1934, 1935 } [Außerdem noch cyprische Zeichen bei den zwei letzten.]

373. Cyprus Mus. 1714. Askos, r.f.

374—375. Cyprus Mus. 1792, 1793. Askos mit geripptem Bauche und Löwenkopf als Ausguß.

376. Cyprus Mus. 1741. Askos, ganz gefirnißt [Graffito linksläufig, außerdem cyprische Zeichen].

XLIV. HA

377. M. 567. Hals-Amphora gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil.

378. Orvieto (Faina) 79. Bauch-Amphora (vermutlich jünger) s.f. Stil.

379. Neapel 1286 (= Katalog Heydemann 3373). Hals-Amphora r.f. strenger Stil. A. Athena und Nike am Altar, Spendeszene. B. Frau mit Schale.

380. Adria (vermutlich identisch mit Schoene Taf. XXI, 14). Fragment eines schwarzgefirnißten Napfes (gute Epoche).

381. Adria (vermutlich identisch mit Schoene Taf. XXI, 15). Fragment eines ziemlich großen Napfes (Firnisstreifen auf Tongrund außen) [Graffito groß und sehr breit].

382. Adria (Schoene Taf. XXI, 16). Fuß einer Schale.

383. Adria (Schoene Taf. XXI, 17, 19). Fuß kleiner Vase. Fragment einer Schale, streng r.f. Fragment des Innenbildes (Taf. IX, 4).

384. Adria (= Schoene Taf. XXI, 16). Fuß einer r.f. strengen Schale.

[Bei den letzten drei Stücken der Graffito linksläufig.]

XLV. HE

385. W. 261. Bauch-Amphora (vermutlich jünger) s.f. Stil.

386. Neapel 911. Hals-Amphora gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil.

387. Brit. Mus. (E) 440. Stamnos, r.f. entwickelt strenger Stil (abgebildet Monumenti I, Taf. 8). Stil des Brygos nach Katalog.

388. Adria (= Schoene Taf. XXI, 20). Fuß einer Schale (vermutlich des epiktetischen Kreises).

XLVI. a) /H b) /H

389. M. 168 [außerdem Graffito XIX]
390. M. 499
391 (= 563). M. 501 [außerdem Graffito LXIXa]
392. M. 545 [außerdem Graffito LXIV]
393. W. 114 [desgl.]
394. Brit. Mus. (B) 250 [außerdem Graffito XIX]
395. Brit. Mus. (B) 222 [zweimal, außerdem Graffito LXIV und ⊾]
396 (= 567). Brit. Mus. (B) 261 [außerdem Graffito: LXIXb und LXIV]
397. Louvre (F) 256 (abgebildet im Katalog) [außerdem Graffito LXIV und unbedeutendes]
398. Florenz (Clusium) 11 [außerdem unbedeutender Graffito und etruskischer Name]
399. Corneto (Bruschi) 10
400. Neapel 167 (Santangelo) [außerdem Graffito: LXIV]

} Hals-Amphoren gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil.

401 (= 566). Petersburg 77 (= Cataloghi Campana IV, 441) [außerdem Graffito: LXIV, LXIXb mit Zahl und unbedeutendem]
402. Neapel (Katalog von Heydemann) [außerdem Graffito: LXIV]
403. Cataloghi Campana (Serie IV) 159 (Kampfgruppen) [außerdem Graffito LXIV]

} Amphoren unbestimmter Form, vermutlich jüngerer s.f. Stil.

404 (= 560). M. 693 [außerdem Graffito: LXIXa]
405 (= 546). Brit. Mus. (B) 196 [außerdem Graffito LXV]
406. Louvre (F) 211 [Graffito, außerdem vier Buchstaben, unsicher]
407 (= 554). Louvre (F) 212 [außerdem Graffito LXVIII]

} große Bauch-Amphoren, jüngere (sog. Andokidesformat) (die letzten beiden mit runden Henkeln) sf. jüngerer Stil.

408. (= 547) M. 410 (abgebildet bei Furtwängler-Reichhold I. Serie, Taf. XXXIII). Bauch-Amphora (Andokidesformat), r.f. strenger Stil (Euthymides-Stil) [außerdem Graffito: LXV].

b)

409. (= 551) M. 118 [außerdem Graffito: LXIV und LXVII]

410. M. 128 [außerdem Graffito LXIV und unsicheres]

411 (= 561). M. 731 [außerdem Graffito: LXIV und LXIXa, a linksläufig und daneben 21 kleine Striche]

412 (= 552). W. 129 [außerdem Graffito LXIV und LXVII, LXIXb]

413. Brit. Mus. (B) 313 [außerdem Graffito: LXIV, Y:M und viele kleine Striche]

414. (= 553) Brit. Mus. (B) 320 [außerdem Graffito: LXVIIIa etc.]

415 (= 562). Brit. Mus. (B) 310 [außerdem a und Graffito LXIV und LXIXa]

416. Fitzwilliam M. 56 [außerdem Graffiti: LXIV, a und :I:]

417. Berlin 1902 [zweimal, außerdem Graffiti: LXIV und V : Λ]

} Hydrien gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil.

a)

418. Berlin 1900

419. Berlin 1908 [außerdem Graffito X und LXIV]

} Hydrien gewöhnlich, jüngerer Stil.

420. (= 564) M. 4 [außerdem Graffito LXIX u. a.], von Hypsis signiert

421. (= 556) M. 6 [außerdem Graffito LXVIIIb u. a.]

422. (= 557) M. 50 [zweimal, außerdem Graffito: LXVIIIb und andere]

423. Louvre (G) 41 [außerdem noch andere Graffiti]

424. (= 558) Brit. Mus. (E) 159 (abgebildet J. H. St. 1891, Taf. XX u. XXI) [Graffito zweimal]

} Hydrien gewöhnlich, r.f. früh strenger Stil

XLVII. ΛE

425. M. 407
426. M. 46
427. Berlin 1907

} Hydria gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil.

428. W. 86 (des I. Katalogheftes). Kleine feine Schale mit hohem Fuß und leicht abgerundetem Rand. Nur Firnisstreifchen am Innenrande und rote Scheibe in der Mitte, sonst tongrundig. Zeit des entwickelten s.f. Stils.

XLVIII. /E

429. Louvre (E) 734 (abgebildet im Katalog)
430. Florenz 2072 [Graffito zweimal]

} sog. Kalpis (nur Schulterbild), s.f. jüngerer Stil (sorgfältig).

431 (= 351). Louvre (G) 43 (abgebildet im Katalog) [außerdem Graffito XXXVIII]. Stamnos, r.f. strenger Stil (etwa Zeit des Euthymides).

432. Petersburg 1528. Colonettekrater, r.f. Stil (sorgfältig, nach Katalog im reinsten attisch) also wohl strenger Stil [außerdem Graffito ΛΝ].

432a. Louvre (G) 200. Schlanke Amphora, Ende strengen Stils [außerdem noch zwei andre Graffiti].

XLIX. a) /\Κ b) ΥΛ

433. Berlin 1843 [Graffito a]
434—435. M. 443, 722 [Graffito b]
436—437. W. 108, 250 [Graffito b]
438—443. Brit. Mus. (B) 226, 237, 244, 247, 262, 266 } [Graffito b]
444. Fitzwilliam M. 53 [Graffito b]

} Hals-Amphoren gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil.

445. Petersburg 121 [Graffito b]. Amphora, s.f. Stil (nähere Angaben fehlen).

446. W. 376 [Graffito b]. Lekythos, s.f. jüngerer Stil.

447. Brit. Mus. (B) 315 [Graffito a]. Sogenannte Kalpis, s.f. jüngerer Stil.

L. ATZ

448—451. Boston. Vier sogenannte epiktetische Schalen, zwei von Pamphaios signiert, zwei im Stil des Pamphaios.

LI. ΚΑΙ

452. Neapel 1445. Pelike, r.f. strenger Stil, vorgeschritten.

453. Adria (Schoene „Museo Bocchi“ Taf. XXII, 9). Kännchen mit Kleeblattmündung, s.f. später Stil

454. Adria (Museo Bocchi Taf. XXII, 7, 8). Fuß eines größeren Gefäßes. Fuß einer Schale

} Graffito linksläufig.

455. Karlsruhe 275. Kanne mit Kleeblattmündung, jünger, schwarz gefirnißt.

LII. a) ΓΑ b) ΓΑ c) ΓΑ

456. Corneto. Kleine Hals-Amphora, s.f. jüngerer Stil (spät, flüchtig). (A. Kampf. B. Ein sitzender Bärtiger zw. zwei geflügelten Mädchen.) [Graffito a.]

457. Petersburg 1530. Amphora (Form nicht näher bestimmbar), r.f. (nach Katalog sorgfältig) Stil. A. Ausschreitender, lanzenschwingender Krieger. B. Trompetenblasender Jüngling [Graffito b].

457a. Louvre (G) 220. r.f. streng entw. (etwa Duris) [Graffito b].

457b. Louvre (G) 212. Stil wie vorige [Graffito b].

458. Bibl. Nat. 390 (abgebildet im Katalog). Pelike, r.f. entwickelter strenger Stil [Graffito a, außerdem XI und Gekritzel).

459. Petersburg 1593. Pelike (mit gedrehten Henkeln), r.f. Stil (nach Katalog strenger Stil) [Graffito b].

460. Vatikan 112 (abgebildet Mus. Greg. Taf. XXI, 1). Stamnos, r.f. entwickelt strenger Stil [Graffito a].

461. Athen 2514. Napf (zweihenklig), ganz schwarz gefirnißt [Graffito c].

462. Wien (Hof) 350. Lekythos, s.f. jüngerer Stil (spät) [Graffito c].

LIII. ΕV

463. Vatikan 67 (abgebildet Mus. Greg. II Taf. XI, 3). Sogenannte Kalpis (mit kleinem ausgespartem Bild, zwei rüstende Amazonen), s.f. jüngerer Stil [Graffito breit ausgeschabt].

464. Neapel 139. Lekythos, weißgrundig; s.f. jüngerer Stil.

465. M. 415. Stamnos, r.f. vorgeschritten strenger Stil.

466. Vatikan 86 (abgebildet Mus. Greg. II Taf. LIX). Schlanke nolanische Amphora mit gedrehten Henkeln, r.f. spät strenger Stil [außerdem noch andrer Graffito].

467. Adria (Mus. Bocchi Taf. XXI, 8). Fuß einer früh r.f. Schale [Graffito: ⊦EV].

468. Louvre (G) 55 (abgebildet im Katalog). Stamnos, r.f. spät strenger Stil [Graffito: E,V|].

LIV. ΔΕ

469 (= 611). M. (neue Erwerbung). Krater, r.f. früh freier Stil. A. Reitende Amazone. B. Mantelfigur [außerdem Zahlen].

470. Adria. Schalenfuß, Fragment (vermutlich früh r.f. Stil) [außerdem ΚΑ].

471 (= 594). Bull. Nap. 1847, S. 22 Nr. 5 (Minervini). Eulennäpfchen [außerdem Χ im Nabel, am Rand Α, davon getrennt ΙΔΛΙΙΙ; Angabe nur in Lettern].

LV. NV

472. Neapel 893. Pelike, s.f. später Stil.

473. Neapel 1291. Nolanische Amphora, r.f. Stil. Übergangsepoche vom strengen zum freien Stil.

474. Brit. Mus. (E) 285. Nolanische Amphora, r.f. (vermutlich cr. 450) Stil („fine graceful style“).

475. Berlin 2168. Kleine Pelike, r.f. kaum mehr strenger Stil.

476. Neapel 1440. Kleine Pelike, r.f. Ende strengen Stils.

477. Neapel 1448. Kleine Pelike, r.f. Stil, Übergangsepoche.

478. Neapel 1446. Desgl.

479. Vatikan (Sala Leonina) (früher in der Bibliothek). Pelike, r.f. Übergangsstil (flüchtige Zeichnung).

480. Brit. Mus. (E) 519. Kanne mit Kleeblattmündung, r.f. Stil, Übergangsepoche.

481. Brit. Mus. (E) 567. Desgl.

482. Petersburg 1538 (abgebildet Gerhard A. V. Taf. L, 1 u. 2). Sogenannte Kalpis, r.f. strenger Stil, Ende.

482a. Louvre (G) 428. Kalpis, ziemlich klein, r.f. Übergang, cr. 470 (Peleus der Thetis auflauernd hinter dem Baum).

483. Neapel 1344 (= Katalog von Heydemann 3172). Stamnos, r.f. (vermutlich) Übergangsstil (Thiasos) [außerdem andere Graffiti, siehe Taf. XV von Heydemanns Katalog].

484. Florenz 1948 (Chiusi). Kelchkrater, r.f. freier Stil.

485. Berlin 2552. Schale, ganz schwarz gefirnißt (etwa Übergangsepoche).

LVI. AO

486. Brit. Mus. (E) 446. Stamnos, r.f. strenger Stil, Ende [AO].

487. Ashmolean Mus. 292 (abgebildet im Katalog]. Stamnos, r.f. Stil. Übergangsepoche vom strengen zum freien Stil [AΘ].

488. Florenz 1648. Große Kanne mit Kleeblattmündung, r.f. freier Stil.

LVII. AT

(Vgl. Dipinto XV.)

489. Orvieto (Samml. Mancini). Hals-Amphora (zerbrochen), r.f. freier Stil (cr. 450).

490. Orvieto (Faina) 103. Schale (zerbrochen), r.f. freier Stil (flüchtig) [AT].

491. Brit. Mus. (E) 771 (aus Naukratis). Pyxis, r.f. (vermutlich freier Stil) („drawing of good period") [Graffito AT unter Fuß und unter Deckel].

LVIII. TP

492. Petersburg 1428
493. München 382 (abgebildet bei Furtwängler-Reichhold Taf. 35)
| Stamnoi, r.f. freier Stil der Phidiasischen Epoche; beide bis auf Kleinigkeiten vollkommen gleich.

[Graffito des ersten hat links noch n, der des zweiten ist linksläufig.]

494. M. 296. Stamnos, in Form und Stil, auch in dem Palmettenschmuck den obigen beiden völlig gleich.

[Graffito rechtsläufig, außerdem geht noch quer über den ganzen Boden ein geritzter Strich, vgl. S. 68.]

495. Florenz (Saal XII, Schrank XVII). Ziemlich kleiner Stamnos, r.f. freier Stil (bacchische Darstellungen).

LIX. ΣΚΟ

496. Brit. Mus. (E) 331. Nolanische Amphora, r.f. Stil (vermutlich Übergangsepoche) („style rough, bat of strong period“).

497. Neapel 1447. Pelike, r.f. freier Stil.

LX. ΣΓΑ

498. Berlin 2353 (abgebildet bei Genick Taf. III). Nolanische Amphora („der freieste Stil der nolanischen Amphora“), cr. 450 [außerdem noch: =B].

499. Berlin 2341. Desgl., aber gedrehte Henkel, kein Bild, bloß Palmetten unter Henkeln.

500. Brit. Mus. (E) 280. Desgl., aber mit dreiteiligen Henkeln, freier Stil (spät?) („large style“).

Nachtrag.

Verschiedenes:

LXI. a) b) c)

501. M. 493. Hals-Amphora gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil. Graffito a.

502. Brüssel (= Mon. Piot IX) S. 15 ff. Stamnos, streng r.f. Stil, signiert von Smikros. Graffito b (facsimiliert l. c. S. 26).

503. Brit. Mus. (E) 438. Desgl. Graffito c (aber nur ganz klein mit Lettern wiedergegeben).

LXII. a) b)

504. M. 182 [außerdem Graffito: LXIII] 505. M. 450 [zweimal b, außerdem LXIII] 506. M. 728 [a, außerdem LXIII] 507. M. 1219 [a] 508. W. 91 [a, außerdem LXIII und >] 509. Berlin 1845 [a, außerdem LXIII linksläufig]	Hals-Amphoren gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil

510. Mus. etrusque 313 [a etwas verzerrt, außerdem ᒥ‖]
511. Mus. etrusque 1706 [a nicht ganz genau, außerdem LXIII mit zwei Querstrichen]

große zweihenklige Gefäße, wahrscheinlich Amphoren. s.f. (vermutlich) jüngerer Stil.

512. M. 120 [a]
513. W. 126 [a außerdem noch Gekritzel]
514. W. 142 [a sehr breit ausgeschabt, außerdem X]
515. Brit. Mus. (B) 306 [a, außerdem LXIII]
516. Brit. Mus. (B) 309 [a]
517. Brit. Mus. (B) 328 [a außerdem LXIII linksläufig]
518. Berlin 1904 [außerdem Dipinto]

Hydrien gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil.

519. M. 60. [b] sog. Kalpis, s.f. jüngerer Stil.
520. W. 145. [ᛒ] Krater (à colonettes), s.f. jüngerer Stil.
521. Florenz 2112
522. Florenz 2111

Kannen mit Kleeblattmündung, s.f. jüngerer Stil.

[Graffiti nicht ganz regelmäßig.]

LXIII. ⅂

Bei den vorausgehenden Beispielen

Nr.: 504, 505, 506, 508, 509, 510, 511, 515, 517.

Allein:

523. Cataloghi Campana (Serie IV) 495
524. Cataloghi Campana (Serie IV) 496 [außerdem ⋀, siehe hierzu LXI]

Amphoren, s.f. (vermutlich) jüngerer Stil.

LXIV. ⍋

525. M. 545
526. W. 114
527. Louvre (F) 256
528. Neapel 167
529. Petersburg 77
530—531. Brit. Mus. (B) 261, 222

Hals-Amphoren gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil.

532. Neapel 148. Bauch-Amphora 533—534. Cataloghi Campana (Serie IV) 159 und 441. Amphoren	s.f. vermutlich jüngerer Stil
535—537. M. 118, 128, 731 538. W. 129 539—540. Berlin 1902, 1908 541—543. Brit. Mus. (B) 310, 320, 313 544. Fitzwilliam M. 56	Hydrien gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil.
545. Mus. etrusque 1692. s.f. Amphora.*	

3. Gefäßnamen.

LXV. ΚVΛ. ΚVΛ(ΙΝ). ΚVΛΙΦΑ.

546. Brit. Mus. (B) 196 (Schoene Nr. 20). Bauch-Amphora, sog. Andokidesformat, s.f. jüngerer Stil. Graffito: ΚVΛΙΦΑ : Κ (außerdem XLVI a).

547. M. 410 (Furtwängler-Reichhold Serie I, Taf. 33) (Schoene Nr. 38). Bauch-Amphora, sog. Andokidesformat, r.f. strenger Stil (Art des Euthymides), Graffito: ΚΥΛϽΙΒ (außerdem XLVI a).

LXVI. a) ΑRV≶ΙΔ. b) ΑΡΥΣΤΗ.

548. Mus. etrusque 1710 (Schoene Nr. 26). Amphora s.f. Graffito a, außerdem: Zeichen ΛΗ (XLVI) zweimal, das zweitemal umgekehrt und nicht ganz regelmäßig; ferner Zeichen XXXV, nicht ganz sicher. Endlich LXIV, *s. Tafel II.*

549. Leiden 56 (= Mus. etrusque 545) = Leidener Vasen-Katalog XV, 78 (von Holwerda 1905). Panathen. Preis-Amphora, signiert, Graffito: ΑΡVΣΤΗ, (außerdem noch andre, nicht verwertbare Zeichen).** *S. Tafel II.*

550. M. Fuß 22 von einem großen Gefäß des s.f. Stils (wahrscheinlich von einer nicht signierten Preis-Amphora; ein Analogon ist

---

* Alle neben /Η; nur bei 545 steht das Zeichen allein. Höchstwahrscheinlich ist auch hier anzunehmen, daß /Η dabei gestanden hat.

** Der Fuß ist zugehörig, wie mir Herr Holwerda gütigst versichert. Ihm verdanke ich auch einen Gipsabdruck dieses Graffito.

M. 495). Graffito: genau wie voriger, nur sind die übrigen Zeichen anders, *s. Tafel II.*

LXVII. ΛV

551. M. 118. Hydria gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil. Graffito: ΛY ⁝ Λ, außerdem Zeichen XLVIa u. b und LXIV, *s. Tafel II.*

552. W. 129. Hydria gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil. Graffito: ΛV ⁝ ΛH ⁝ Λ, außerdem dieselben Zeichen wie bei vorigem. —

Vergleiche hierzu: LXXVII.

LXVIII. a) XVTPI. b) XV.

553. Brit. Mus. (II) 320 (= Mus. etr. 1821). Hydria gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil.

Graffito: Die Wiedergabe stimmt in den beiden Publikationen nicht vollkommen überein. Ich halte Mus. etrusque für die zuverlässigere, weil hier die Schreibung im Rund, die sicher die originale ist, beibehalten ist. Ich vermute in dem Zeichen Y, welches zwischen KΓ und ꞁ steht, keinen Buchstaben, sondern ein Trennungszeichen. Demnach lese ich: XVTPI=KΓ=ꞁ. Außerdem: Zeichen LXIV zweimal und Zeichen XLVIb.

554. Louvre (F) 212 (= Cataloghi Campana Serie IV, Nr. 26) (abgebildet im Katalog von Pottier). Große Bauch-Amphora gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil. Graffito: nicht ganz gleich in den beiden Publikationen. Bei Pottier X über die Trennungszeichen, außerdem + gegen X in Cataloghi Campana. Ferner Zeichen XLVI, a.

555. Louvre (F) 211 (= Cataloghi Campana 28) (abgebildet Archäol. Zeitung 1862, Taf. 167. Bauch-Amphora gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil. Graffito: Cataloghi Campana geben bedeutend mehr und Deutlicheres als Pottiers Katalog. Wir halten uns an erstere. Demnach: /H XV=KΦIIII\III.

556. M. 6. Hydria gewöhnlich, r.f. streng (Stil des Phintias) abg. Furtwängler-R. Vasenmalerei Tf. 71; ebenda S. 66 in Faksimile der Graffito: XV:IΔ:/H, links abseits in ganz andren Schriftzügen eine sicher nicht hiermit zusammengehörige kleine Inschrift von ganz anderem Charakter.

557. M. 50. Hydria gewöhnlich, r.f. streng (Stil des Phintias) abg. bei Furtw.-R. im Text zu Taf. 71 und ebenda der Graffito: XV:IH: weit weg zweimal ΛH. Das Zeichen im Nabel des Bodens ist mir sonst unbekannt, *s. Tafel II.*

558. Brit. Mus. (III) 159 (= J. H. St. XII, S. 366 ff., hier Bilder und Graffito wiedergegeben). Hydria gewöhnlich, r.f. strenger Stil (von Phintias signiert). Graffito: J. H. St. gibt sicher richtiger wegen der Schreibung im Rund. Indes ist es denkbar, daß die Trennungspunkte übersehen sind.

559. Cataloghi Campana, Serie IV, Nr. 509. Amphora s.f. Graffito: Die Verstellung der Buchstaben ist vielleicht nur der Wiedergabe zuzuschreiben.

LXIX. a) ΛHKV b) ΛH

560. M. 693 (Schoene Nr. 15). Große Bauch-Amphora, sogenanntes Andokidesformat, s.f. jüngerer Stil. Graffito: ΛHKV=IΓ=IΔ ΛH, *s. Tafel II.*

561. M. 731 (Schoene Nr. 14). Hydria gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil. Graffito: ΛHKV=K⊗=ΛH, außerdem: XLVIb groß, a kleiner; ferner LXIV und 21 kleine Striche, *s. Tafel II.*

562. Brit. Mus. (B) 310 (= Mus. etr. 1690) (Schoene Nr. 16). Hydria gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil. Graffito: Die Schreibung im Rund, wie sie Mus. etr. gibt, ist natürlich die genaue, indes scheint Brit. Mus. Kat. in der Einzelwiedergabe hier genauer. ΛHKV ⁝ ΛΔ ⁝ ΛH, außerdem: XLVIc und b, ferner LXIV.

563. M. 501 (Schoene Nr. 29). Hals-Amphora gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil. Graffito: ΛHKV, außerdem ΛH.

564. M. 4 (Schoene Nr. 30). Hydria gewöhnlich, r.f. streng früh (von Hypsis signiert) abg. bei Furtw.-R. Taf. 82, ebenda S. 113 der Graffito: ΛHKV, außerdem ΛH; die zwei kleinen Buchstaben in ganz andren Schriftzügen haben sicher keine Beziehung zu den großen Graffiti; vgl. 556.

565. Fitzwilliam Mus. 56. Hydria gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil. Graffito: ΛH=I=, außerdem: LXIV und XLVIb.

566. Petersburg 77. Amphora, s.f. (vermutlich) jüngerer Stil. Graffito: ΛH=E, außerdem: LXIV, XLVIa und fünf kleine Striche.

567. Brit. Mus. (B) 261. Hals-Amphora, s.f. jüngerer Stil. Graffito: ΛH, außerdem: XLVIa und LXIV und ein Querstrich.

568. Brit. Mus. (E) 183. Sogenannte Kalpis, r.f. freier Stil (cr. 450). Graffito: ΛΗ.

c) ΛΗΚ

569 (= 576). Brit. Mus. (III) 163 (Schoene Nr. 31) (= Mus. etr. 1693). Hydria gewöhnlich, r.f. strenger Stil (nach Katalog Art des Duris). Graffiti außerdem: VΔPI und Monogramm, ähnlich dem von 575.

LXX. ΛΕΚV

570. Corneto. Bauch-Amphora gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil (sorgfältig). A. Dionysos, zwei Mädchen, Hermes, Reh. B. Dreifußraub, Athene und Artemis. Graffito: Am Rand unter dem Fuß; außerdem Zeichen im Nabel.

571. Zannoni, Certosa di Bologna Taf. XXXVIII, Fig. 7 und 4 2, 3. Pelike mit ausgesparten Bildern; r.f. Stil, Übergangsepoche vom strengen zum freien Stil (cr. 470).

LXXI. ΛΕΚΑ

572. Neapel, Racc. Cumana (Heydemanns Katalog Nr. 2) (Schoene 28) und eigne Aufzeichnung. Colonettekrater, der Bauch ist mit einem Schachbrettmuster überzogen (vgl. Pottiers Katalog des Louvre II (F) 313 (Abb.), etwa in die Zeit des jüngeren s.f. Stils gehörig. Graffito: Am Rand unter dem Fuß, außerdem gegenüber ΠΛΙ, im Nabel ΧΓ.

573. Neapel, Racc. Cumana (Heydemanns Katalog Nr. 132) und eigne Aufzeichnung. Colonettekrater. A. Athene im Gigantenkampf. B. Satyr (Gesicht von vorn) Mänade umfassend. r.f. strenger Stil.

Graffito: statt ΛΕΚΑ steht ΛΙΙΚΑ, außerdem Zeichen im Nabel.

LXXII. ΣΤΑ

574. Petersburg 1672 (Schoene 41). Schlanke Hals-Amphora (nolanische), r.f. Stil (sorgfältig nach Katalog). A. Satyr und Mänade gegeneinander tanzend. B. Mänade eilend mit umgewandtem Kopf.

575. M. 496. Unsignierte Preis-Amphora, s.f. jüngerer Stil (cr. 480). Graffito: Am Rand unter dem Fuß, gegenüber ΣVΜΜΙ; im Nabel außerdem: Monogramm, ähnlich dem von 569, s. *Tafel II*.

LXXIII. VΔPI

576. Brit. Mus. (III) 163 (Schoene 31) (= Mus. etr. 1693). Hydria gewöhnlich, r.f. strenger Stil (nach Form der Augen und Λ=Δ in der Bildinschrift vermutet der Katalog Duris). Graffito: Die Wiedergabe im Museum etrusque dürfte wegen der originellen Schreibung im Rund hinsichtlich der Anordnung der drei Graffitopartien am zuverlässigsten sein. Demnach: VΔPI ΛΗΚ am Rand unter dem Fuß, im Nabel: das Monogramm. Für die beiden nicht hierher gehörigen Graffiti siehe LXIXc.

576a. Passeri „Picturae Etruscorum in vasculis" III, Taf. 273 (Schoene 33) (Panofka „Rech." S. 8, Taf. VI, 3) angeblich im Vatikan. sog. Kalpis, r.f. Übergangsstil (cr. 470) [soweit in der Abbildung bei Passeri ersichtlich]. Graffito: Panofka gibt ΝVΔΡΙΑΣ, glaubt aber es müsse Η statt Ν heißen.

577. Wien (Hofmuseum) 416. Sogenannte Kalpis, r.f. Stil, Übergangsepoche (cr. 460). (Auge bereits ganz im Profil, aber noch kein Oberlidstrich, Gewänder noch etwas steif.) Graffito: ΓVΔΡΙ (*siehe Tafel III*).

578. Petersburg 1206 (Schoene Nr. 7) (= Cataloghi Campana Serie IV Nr. 20 = Brunn Annali dell' Inst. 1857 S. 347). Sogenannte Kalpis, r.f. freier Stil (cr. 450). (Abbildung: Monumenti dell' Inst. VI Taf. 12.) Graffito: Die Wiedergaben variieren etwas, im wesentlichen sind sie jedoch einheitlich. Sicher ist: VΔΤΡΙΔΡΑΧΓΟΙ.

579. Einst im Mus. Blacas, Panofka „Recherches" S. 8 und Taf. VI, 4 (Schoene Nr. 32). Hydria (vermutlich sog. Kalpis) (vermutlich r.f. Stil). — Unter den ziemlich zahlreichen Hydrien aus der Sammlung Blacas, die sich jetzt im Brit. Mus. befinden, ist keine zu identifizieren. Graffito: ΥΔΡΙ.

580. Einst Mus. de Witte (Schoene Nr. 22) (= Letronne „Journal" 1838 S. 7). Hydria gewöhnlich (nach Letronne) (vermutlich r.f. Stil). Graffito: ΥΡΙΑΣΙΙΙΙ.

(Das fehlende Δ ist sicherlich nur ein Schreibfehler.)

581. Monumenti dei Lincei 1905 S. 898 (Funde von Camarina). Unterteil von Krater oder Kelebe r.f. Stils (vielleicht von einer Hydria), sehr wahrscheinlich aus der Epoche von 480—450, der die

übrigen Vasenfunde von Camarina angehören. Graffito: ⊣⊣⊣|HVΔIAI, auch hier ist das Fehlen eines Buchstabens, diesmal P, sicher nur ein Schreibfehler (vgl. voriges Beispiel). Die Linksstellung der Drachmenzeichen ist gewiß durch die Schreibung im Rund am Original veranlaßt. Sie gehören einfach regulär rechts vom Gefäßnamen und zwar rechtsläufig geschrieben.

LXXIV. KVAΘEA

582. Kopenhagen 123 (Katalog von Sophus Birket Smith 1862) (Schoene Nr. 24). Stamnos, r.f. Stil (Bildinschrift KAΛOΣ, demnach aus der Zeit nach 480). Graffito: ΔKVAΘEA *s. Tafel III.*

583. CIG 8345 f. (einst im Mus. etr.). Amphoriskos. CIG zitiert Letronne „Observations" p. 82. Dort ist aber nichts zu finden über dieses Gefäß, auch nicht im Mus. etr. Graffito: nur in Lettern im Text: KVA.

LXXV. KAΔI

584. Bologna, Zannoni „Certosa", Taf. L und S. 198, auch eigne Aufzeichnung. Bauch-Amphora, sog. Andokidesformat, Übergangsstil (cr. 475). Graffiti: IIIIKAΔI, links davon Ʀ, vgl. XXXVIII u. ff., darunter EΠI *s. Tafel II.*

585. Ashmolean M. 276. Nolanische Amphora (Figuren auf Band). r.f. Stil (vermutlich der Übergangsepoche oder bereits des freien Stils, nach Katalog: „fine style, drawing fairly good, but careless"). Graffito: KAΔI.

586. Brit. Mus. (III, E) 429. Pelike, r.f. Stil (vermutlich frei, nach Katalog: „late florid style"). Graffito: nur in Lettern: KAΔIΣKOIMIKOIΠI.

587. Einst bei Barone (Neapel) (Minervini Bull. Napol. N.F. 1854, II, S. 168). Kleines, zweihenkeliges, ganz schwarz gefirnißtes Gefäß, (möglicherweise Mitte des fünften Jahrhunderts). Graffito: nur in Lettern: ΠKAΔPAΛII⩓ΛΛΛ. P ist vielleicht nur eine Verschreibung für I.

LXXVI. ΣKV

588. M. 249. Nolanische Amphora mit gedrehten Henkeln. r.f. früh freier Stil (cr. 460—450).

589. Berlin Inv. 4498. (Neue Erwerbung aus Sammlung Bourguignon.) Nolanische Amphora mit gedrehten Henkeln, r.f. früh freier Stil cr. 450.

589a. Louvre (G) 430. Nolanische Amphora mit gedrehten Henkeln. Bacchantische Szenen, früh freier Stil.

590. Brit. Mus. (III, E) 497 (Schoene Nr. 40) (Abb. Inghirami Vasi fittili III, Taf. 293). Glockenkrater, r.f. früh freier Stil, cr. 460—450.

591. Brit. Mus. (III, E) 170 (Abb. Mon. dell. Inst. IX, Taf. 28). Sogenannte Kalpis, r.f. früh freier Stil, cr. 460—450. Graffito: nur in Lettern:

ΟΣΚVΗVΙ

LXXVII. a)

LXXVIII. ΛVΔΙΑ. ΛΕΠΑΣΤΙΔΕΣ.

592. Berlin 2188 (Schoene Nr. 8). Stamnos, r.f. strenger Stil, spät. Graffito: ΛVΔΙΑΜΕΞΩ:Ι:Ε:ΛΕΠΑΣΤΙΔΕΣ:Κ:Ξ: (*siehe Tafel III*).

LXXVII. b) ΛΥ

593. Neapel (Heydemanns Katalog) 2847 (Schoene Nr. 9). Glockenkrater (mit siebartig durchlöchertem Boden), r.f. Stil (weiße Zutaten), flüchtige Zeichnung. Sicher freier Stil, der Beschreibung der Darstellung nach zu schließen. Graffito:

ΛΥ·ΔΔΙΙΙΙ—ΠΙΙ—ΤΙ—ΙΗΗΙΙΙΙΙ—ΕΝ—Η

LXXIX. ΓΛΑΥ

594. Berlin 2599 (Schoene Nr. 12). Eulennäpfchen, r.f. freier Stil. Graffito: am Rand unterm Fuß ΓΛΑV⩓ΔΛΛΛΙΙΙΙ, im Nabel Α.

LXXX. ΚΡΑΤΕΡ — —

LXXXI. ΟΞΙΔΕΣ. ΟΞVΒΑΦΑ.

—

LXXXIV. ΒΑΘΕΑ. ΠΕΛΛΙΝΙΑ.

595. Wien (Hofmuseum) 558 (Schoene Nr. 3). Glockenkrater r.f. freien Stils; cr. Ende des fünften Jahrhunderts. (Abb. Laborde „Vases Lamberg" I, Taf. XIV und unsere Abb. Seite 84.) Eigne Aufzeichnung. Graffito: *siehe Tafel III.*

596. Louvre H 503 (Letronne „Journal“ 1837 S. 752, Graffito faksimiliert auf Tafel von 1838) (Schoene Nr. 5). Glockenkrater r.f. freien Stils, unsere Abbildung Seite 84. Eigne Aufzeichnung. Graffito: *siehe Tafel III.*

597. Louvre H. 496 (einst Sammlung de Witte) (= Elite ceramogr. II S. 366, Taf. CVIII Abbildung und unsere Abbildung Seite 85) (= Letronne „Journal“ 1838 S. 6). Glockenkrater r.f. freien Stils; cr. Ende des fünften Jahrhunderts (Opferszene). Eigne Aufzeichnung. Graffito: *siehe Tafel III.*

598. Brit. Mus. (E) 504 (Schoene Nr. 4). Glockenkrater r.f. freien Stils (ganz gleiche Form und gleicher Stil wie bei voriger, unsere Abb. Seite 85). Bildinschrift ΚΑΛΗ, Opferszene). Graffito: *siehe Tafel III.*

LXXXII.

599. Einst in der Sammlung Principe S. Giorgio (Neapel) (Panofka „Recherches“ S. 20 Taf. VI, 8) (Letronne „Journal“ 1838 S. 1) (Schoene Nr. 19). Glockenkrater r.f. freien Stils (Bacchantin mit Tamburin zw. zwei Satyrn); vermutlich auch Ende des fünften Jahrhunderts. Graffito:

ΟΞΥΒΑΦΑΞΔΔ

LXXXV. ΛΗΚVΘΙΑ.

LXXXVI. ΟΙΝΟΧΟΑΙ.

600. Wien (Hofmuseum) 740 (Schoene Nr. 17). Eigne Aufzeichnung. Glockenkrater, r.f. freien Stils; späte nachlässige Zeichnung. B. Drei ganz flüchtig gezeichnete Manteljünglinge. Um 400 zu datieren. Attisch. Graffito: *s. auch Tafel III.*

ΛΗΚΥΘΙΑ Δ
ΟΙΝΟ+ΟΛΙ ||

Es ist sicher ΟΙΝΟΧΟΑΙ zu lesen. Rechts davon, vor den beiden senkrechten Strichen befindet sich eine kleine ausgesprungene Stelle im Ton. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Schreiber an dieser Stelle ein Trennungszeichen oder einen Strich hat setzen wollen.

LXXXVII. ΙΧΘVΑΙ

601. Einst Sammlung Pourtalès (Auktionskatalog 1865 Nr. 479. = Letronne „Journal“ 1840 S. 428. Schoene Nr. 10). Schüssel mit

Deckel (der gleichen Form wie Furtwängler-Reichhold II. Serie Taf. 68). Ganz schwarz gefirnißt. Attisch, etwa aus der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts. Graffito, nach Faksimile bei Letronne: *siehe Tafel III.*

601a. München aus Cumai. Wie vorige. Graffito: *siehe Tafel III.*

602. Einst Sammlung Betti (Neapel) (Archäol. Zeitung 1848 S. 248. Panofka. Schoene Nr. 11). Schalenähnliches schwarzes Gefäß (wohl ähnlich wie voriges). Graffito: ΙΧΘΥΑ und Buchstaben im Sinne von Zahlen.

LXXXVIII. ΚΑΝΘΑΡΩΣ

603. Sammlung Jatta (Ruvo) 537 (Katalog Taf. I, Faksimile des Graffito) (Schoene Nr. 27). Nach Katalog: „brocca nera“, „con meandri ed ellere bianchi“ (und Schoene: Kantharos), attisch?

LXXXIX. ΠΟΤΗΡΙΩΝ

604. Sammlung Jatta 812 (Katalog Taf. I, Faksimile des Graffito) (Schoene Nr. 44). Kantharos, attisch? Graffito wie bei 603.

4. Einzelangaben über Größe und Beschaffenheit von Gefäßen. Zahlenangaben.

XC.

605. Einst Sammlung Pourtalès 318 (Auktionskatalog Nr. 333) (= Letronne „Journal“ 1840 S. 430) (Schoene Nr. 21). Hals-Amphora, nolanische, r.f. Stil (Spendeszene), etwa zw. 480 und 450.

Graffito, nur in Lettern:

ΜΑΚΡΑΙΙΙΙ

XCI.

606. Einst Sammlung Barone (Minervini Bull. Nap. 1847 S. 22) (Schoene Nr. 23). Kleine Schale (weitere Angaben fehlen).

Graffito, nur in Lettern:

ΜΕΓΑΛΑΙ
ΠΟΔΠΙΙΙ

XCII.

607. Revue arch. 1875, Longpérier (Heydemann Rhein. Mus. 1881). Kanne mit Kleeblattmündung, ganz schwarz gefirnißt. Höhe 12 cm, aus der Kyrenaïka. Graffito:

ΜΙΚΡΑ
ΛΕΙΑ:ΓΔΔΔΔ
ΡΑΒΔΩΤΑ
ΓΔΔΔΔ

XCIII.

608. Berlin 2361 (Schoene Nr. 1). Pelike, r.f. Stil. A. Frau mit Schale gegenüber Jüngling, der auf Szepter gestützt ist. B. Manteljüngling. Flüchtig (schöner Stil, ältere Hälfte) cr. 450.

Graffito, nur in Lettern:

ΔΔΔΙΙ:ΤΙΜΗ:ͰͰΙΙΙΙC

XCIV.

609. Berlin 2734 (Schoene Nr. 2). Tiefes zweihenkliges Schälchen (Form 290 des Berliner Katalogs), ganz schwarz gefirnißt (Firnis von späterem Charakter); erworben in Smyrna (stammt also wohl aus Kleinasien).

Graffito, rundum geschrieben, etwas flüchtig und sehr klein:

ΔΔΔΙͰ ΤΙΓͰͰͰͰ

XCV.

610. Halle (Universitätsmuseum) (= Heydemann Rhein. Mus. 1881 S. 471). Kleiner Skyphos, ganz schwarz gefirnißt bis auf Lorbeerkranz am obern Rand (aus der Epoche des freien Stils).

Graffito, nur in Lettern:

ΕͰΔΔΔΓ

XCVI.

611 (= 469). M. (Neue Erwerbung). Krater, r.f. früh frei (Polygnotische Epoche); Graffito: ÆΕ ΓͰͰΙΙΙ; *siehe Tafel III.*

XCVII.

612. Louvre G 436. Nolanische Amphora mit dreikantigen Henkeln, früh freier Stil, cr. 460—450.

Graffito: Γ ΚΑΓΟΙ (sehr fein geritzt).

Drittes Kapitel.

Zur Erläuterung des Katalogs.

1. Allgemeines.

Der weitaus größte Teil der katalogisierten Inschriften befindet sich unter den Vasenfüßen. Die wenig zahlreichen Ausnahmen, die besonders zusammengestellt sind, stehen ebenfalls an wenig auffälligen Stellen der Gefäße. Über ihre Bedeutung ist später zu handeln.

Die Lage der Fußinschriften an und für sich ist eine durchaus zufällige. Wie der Schreiber das Gefäß gerade in die Hand nimmt, so schreibt er darauf: bald links-, bald rechtsläufig, einmal die Spitze der Buchstaben nach dem Fußrand, das andre Mal nach der rundlich erhöhten Mitte (den Nabel) zu gerichtet, oft längs des Fußrandes, oft quer auf der breiten Randfläche, manchmal genau in den Nabel, kurzum gesetzlos. Nur da, wo mehrere Inschriften aufgeschrieben werden, scheint gelegentlich eine Absonderung bezweckt zu werden, indem z. B. Gefäßname und Zahlenangaben ringsum, im Nabel aber ein Monogramm angebracht wird.

Auch die Größe der Zeichen ist durchweg verschieden, im allgemeinen wird auf großen Flächen groß geschrieben und umgekehrt, aber Ausnahmen sind nicht selten.

Nach Maßgabe der Instrumente, mittels deren die Inschriften gefertigt sind, sind zwei Hauptgruppen zu scheiden (wie bereits im Katalog geschehen ist): eingeritzte und aufgemalte, Graffiti und Dipinti.

Im Grunde ist der Unterschied wohl nur ein äußerlicher, ebenso wie bei den eingeritzten und aufgemalten Meistersignaturen.

Unter den Dipinti sind wieder zwei Gruppen zu scheiden: die mit roter, selten mit violetter Farbe, und die mit Firnis aufgemalten.

Die rote resp. violette Farbe ist die gleiche, die als Deckung für einzelne Partien auch auf den Bildern verwendet ist, ebenso der Firnis derselbe, der sonst zur Dekoration der Gefäße gebraucht wird. Farbe wie Firnis, ganz sicher der letztere, ist vor dem Brennen der Vasen aufgepinselt und zwar mit breiten Pinselstrichen. Die Farbzeichen sind

leicht verwischbar; in vielen Fällen ist nur mehr die Spur von Farbe wahrzunehmen. Vermutlich sind deshalb die Firniszeichen vorübergehend an ihre Stelle getreten, bis schließlich die Einritzung allein üblich wurde. Diese Entwicklung läßt sich auch am Stil der betreffenden Gefäße nachweisen, wie wir im folgenden sehen werden.

Die Graffiti sind durchweg mit scharfen Instrumenten hergestellt, die bisweilen ganz spitz, manchmal aber auch breit und hohleisenförmig gewesen sein müssen. Die Einritzung ist stets nach dem Brennen des Gefäßes vorgenommen worden. Dies bezeugen die sehr häufigen kleinen Aussplitterungen des spröden (gebrannten) Tones am Rande der Ritzlinien sowie die in den gebrannten Firnis eingeritzten Inschriften. Die von Furtwängler (im Berliner Katalog Nr. 2188) als in den noch halbharten Ton eingeritzt bezeichnete Inschrift unterscheidet sich in nichts von allen übrigen Graffiti, wie ich am Original konstatiert habe. Sie ist wie alle anderen erst in die fertige Vase eingeritzt. Die sich daran einst knüpfende Debatte (s. S. 6) entbehrte also von vornherein des Haltes. Nur ein einziger Fall ist mir bekannt, wo ein Zeichen vor dem Auftreten des Firnisses, also vor dem Brand des Gefäßes eingeritzt ist. Die vertieften Linien des Graffito sind auch mit Firnis überzogen. (Siehe S. 60, attische Pyxis in München.)

Während die Dipinti ausschließlich auf Vasen des schwarzfigurigen Stils und zwar etwa zur Hälfte auf solchen der früheren Epoche sich finden, gibt es Graffiti während der ganzen Blütedauer der attischen Vasenmalerei, von der Mitte des sechsten Jahrhunderts bis zum Ausgang des fünften.

Das Aufmalen mit Firnis erscheint erst zur Zeit des jüngeren schwarzfigurigen Stils, wo das Aufmalen mit Farbe noch fortdauert. Sogar das gleiche Zeichen findet sich auf beide Arten hergestellt (Katalog: XVI Dipinti). Eingeritzte Zeichen finden sich nicht selten neben aufgemalten. Fast stets sind sie aber der Form nach verschieden, so daß sie ohne gegenseitige Beziehung nebeneinander stehen. Eine inhaltliche Erklärung wird weiter unten versucht werden. Nur vier Beispiele sind mir bekannt, wo auf demselben Fuße die gleiche Inschrift eingeritzt und aufgemalt vorkommt. Diese sind:

Vatikan 229. Hals-Amphora, s.f. jüngerer Stil } Dipinto rot gemalt.
München 719. Desgl.
München 87. Hydria gewöhnlich, s.f. jüngerer Stil
Brit. Mus. (B) 475. Kanne, s.f. jüngerer Stil } Farbe nicht angegeben.

Die ersten drei Inschriften sind auf Tafel I und II wiedergegeben.

Endlich gibt es eine Reihe von unsren Inschriften, die sowohl geritzt wie gemalt auftreten, aber auf verschiedenen Gefäßen. Diese Fälle sind großenteils aus dem Katalog ersichtlich und werden außerdem bei den folgenden Einzelbesprechungen noch besonders vermerkt.

Was die Gefäßarten betrifft, auf denen unsre Inschriften vorkommen, so kann im allgemeinen die Regel gelten, daß die großen Vorratsgefäße die Hauptträger sind. Zur Zeit des schwarzfigurigen Stils sind es die Amphoren und Hydrien, seltener Kratere, Kannen und Lekythen. Im rotfigurigen Stil die sogenannten nolanischen Amphoren, wieder Hydrien und die Stamnoi, welch letztere auch vereinzelt schon in der späteren Hälfte des s.f. Stils signiert sind, ebenso Kratere. Schalen und kleinere Gefäße tragen selten Graffiti und Dipinti, häufiger aber die kleinen ganz schwarz gefirnißten Gefäße, die der großen Masse nach der Zeit der vorgeschrittenen attischen Vasenfabrikation angehören. Die weißgrundigen Grablekythen zeigen mit einer Ausnahme* keine Dipinti und Graffiti.

Hier sind noch anzureihen die Fälle, bei denen eingeritzte Inschriften offenbar unserer Art an anderen Stellen der Gefäße als unter dem Fuß vorkommen:

Am Bauch des Gefäßes:

Würzburg 78. Alte Hals-Amphora. K sehr groß, im Firnis unter dem Bild.

Brit. Mus. (B) 161. Alte Amphora (mit ausgespartem Bild). ꟿ über dem Bild.

München 750. Großer Colonettekrater aus Girgenti mit ausgesparten Bildern; mittlerer s.f. Stil. N| sehr groß unter dem Bild.

Am Hals des Gefäßes:

Berlin 1982. Lekythos, s.f. spät, sehr flüchtig; aus Smyrna. ΔI groß.

---

* Ashmolean Mus. 267 (Abb. Tf. 21) aus Gela zeigt unter dem Fuß eingeritzt: H.

Fiorelli „Not. dei Vasi dip. del Conte di Siracusa“, Taf. XIX. Panathen. signierte Preis-Amphora. Auf Rückseite des Halses im Firnis eingeritzt: fünf vertikale Striche und zwei Kreise.

(Im Text gibt Fiorelli eine lange Auseinandersetzung über die Bedeutung des Graffito. Er faßt ihn als auf den Inhalt bezügliche Zahlenangabe. Die wahrscheinlichste Deutung als Preisangabe: fünf Drachmen, zwei Obolen weist er ab.)

Auf dem Henkel:

München 1355 (= 169). Kanne, s.f. Auch unter dem Fuß Graffiti. Siehe Graffito XVIII.

Brit. Mus. (E) 471. Colonettekrater, r.f., Ende des strengen Stils. $\overset{A}{E}$, auch unter Fuß Graffito ⊥Ͱ.

Unter Pyxisdeckel:

Petersburg 1217. r.f. mit weißen Zutaten (Verfallstil). $\overset{\Gamma}{A}$ Der Deckel allein vorhanden. (Vermutlich befand sich auch unter dem zugehörigen Gefäß dasselbe Zeichen.)

Unter Deckel und unter Fuß:

M. (früher S. Arndt. Kleine attische r.f. Pyxis mit Darstellung einer Truhe auf dem Deckel. Unter dem Fuß in den Tongrund eingeritzt: *siehe Tafel III*; das gleiche Zeichen ist unter dem Deckel vor Auftragen des Firnisses eingedrückt. Siehe oben S. 54.

M. (früher Samml. Arndt). Pyxis, r.f. freien Stils, ziemlich spät Λ.

Wien (Österr. Mus.) 384. Runde Dose, r.f. schöner Stil (nach Katalog). -⊕- A vor dem Brand eingedrückt.

Brit. Mus. (E) 771. Pyxis, nur der Deckel geziert mit ausgespartem dreibeinigen Tisch, das übrige schwarz gefirnißt. AT (drawing of good period); aus Naukratis.

Am Hals und unter Fuß:

München 1107. Kanne, s.f. jünger Λ.

Unter Henkel und unter Fuß:

M. 418. Große Kleinmeisterschale |Ꟶ.

Außen an der Lippe:

Louvre (E). Pferdekopf-Amphora.


1/2 Größe.

2. Einzelbesprechung.

Unter dem formellen Gesichtspunkt betrachtet teilen sich unsre Inschriften in folgende Gruppen:

1. Bloße Zeichen mehr oder minder komplizierter Art, die keinen uns bekannten lautlichen Wert haben.

2. Einzelne Buchstaben.

3. Kombinierte Buchstaben, entweder getrennt nebeneinander gestellt, aber so, daß ihre Zusammengehörigkeit ersichtlich ist, oder in einfache oder kompliziertere Ligatur gesetzt, sowie ausgeschriebene Worte.

4. Zahlzeichen, die entweder besondre Zeichen oder einfache oder kombinierte Buchstaben sind, äußerlich also unter die drei ersten Gruppen fallen.

In vielen Fällen ist diese Scheidung indes nicht mit Sicherheit anzuwenden. Es kann zweifelhaft sein, ob wir ein bloßes Zeichen oder einen Buchstaben vor uns haben wie bei Dipinti I und II und bei Graffiti II. Oder ob wir ein bloßes Zeichen oder eine Ligatur zu erkennen haben, wie bei Dipinti V, Graffiti XVI, XX, XXVI u. a.

Zahlzeichen sind eigentlich mit Sicherheit nur da anzunehmen, wo eine Wertangabe dabeisteht, mit großer Wahrscheinlichkeit, wo ein Gefäßname und Trennungspunkte vorhergehen.

Wir sind dieser Einteilung in vier Gruppen bei der Aufstellung des Katalogs gefolgt; bei Gruppe 3 sind Gefäßnamen mit und ohne Zahlenangaben noch besonders abgeteilt.

Es folgt nun eine Einzelbesprechung der verschiedenen Arten unsrer Inschriften, soweit es nötig erscheint. Was das rein epigraphische sowie die inhaltliche Deutung angeht, bleibt für besondere Kapitel reserviert.

Dipinti:

Im Katalog nicht aufgeführt sind die einzelnen Buchstaben. Fast das ganze Alphabet findet sich, indes nicht viele gleiche Buchstaben, auf mehreren Gefäßen. Da ich keine näheren Beziehungen, namentlich nicht zwischen den betreffenden Gefäßen selbst finden konnte, einzelne Buchstaben des üblichen Alphabets aber durchaus keine so auffällige Erscheinung sind (zumal sie ja einfach Zahlen sein können), um eine für uns bedeutungsvolle Gemeinsamkeit des Ursprungs oder des Inhalts vermuten zu lassen, glaube ich, es bei der bloßen Erwähnung des Vorkommens bewenden lassen zu dürfen.

Ad I. Das stehende und das liegende Kreuz ist wohl als gleichbedeutend zu nehmen.

Ad IV. Ob diese Zeichen vielleicht als Zahl zu denken sind (10 : 30), kann ich nicht entscheiden.

Ad V. Wir haben hier wohl kaum eine Ligatur aus A und I. Die Lesung der in beiden Fällen beistehenden Buchstaben bereitet Schwierigkeiten. Am besten wird es sein, einfach EV zu lesen, wobei für 13 (= 68) eine irrtümliche Umstellung der Buchstaben durch den Schreiber anzunehmen ist. Jedenfalls soll es in beiden Fällen das Gleiche vorstellen. Für das Hauptzeichen vgl. Graffito XVI.

Ad XIII. Die kleinen Abweichungen, welche die Beispiele aus dem Louvre in ihren Dipinti zeigen, scheinen mir von keiner wesentlichen Bedeutung.

Ad XVI. Besonders zu erwähnen ist das Vorkommen in Farbe und in Firnis sowie in Graffito. Vgl. XXX.

Nicht im Katalog erwähnt sind mehrere nur einmal mir bekannte Buchstabenkombinationen. Z. B.:

München 1276. IΦ rot, große ganz alte Hydria.

Louvre (F) 10. IH rot, große alte Hydria.

Louvre 3. ΓE rot, große alte Bauchamphora.

Corneto (Bruschi). Bauch-Amphora mit Pferdeköpfen, alt. ΦPV groß, rot.

Florenz (Saal IX, Schrank IV). Alte Bauch-Amphora mit vier Bildstreifen. MΓE groß, rot.

Würzburg 326. Alte Bauch-Amphora. ϹΚ im Nabel, ⅋ am Rand rot, groß.

Bologna (Certosa) 21. Colonettekrater s.f. ΚD groß, rot.

Graffiti:

Einzelne Buchstaben gibt es auch hier und zwar dem häufigeren Vorkommen der Graffiti entsprechend mehr. Sonst mag dasselbe gelten, was bei den Dipinti schon gesagt ist. Sie finden sich während der ganzen Zeit, in der Graffiti sonst vorkommen.

Ad I. Dieses darf, glaube ich, nicht mit Zeichen X zusammengebracht werden, schon wegen des Stilunterschieds der Gefäße.

Ad II. Dieses Zeichen ist wohl nicht als Kappa zu deuten.

Ad III. Es ist nicht ganz sicher, ob 77 genau der gleiche Graffito ist, wie die vorhergehenden beiden. Die etwas abweichende Form des Zeichens selbst, der Stil des Gefäßes und das noch dabei befindliche Zeichen, lassen zweifeln.

Ad XII, XIII, XIV. Es ist sehr möglich, daß diese Zeichen zu einander in enger Beziehung stehen.

Ad XVI. Dasselbe Zeichen haben wir schon als Dipinto kennen gelernt. — Unter den verschiedenen nebenbei noch vorkommenden Zeichen ist besonders a) auffällig, da es bei einer ganzen Reihe von Beispielen auftritt, während es allein oder bei andren nicht vorzukommen scheint. Es muß also in naher Beziehung zu XVI stehen. Auch ΜΕ findet sich viermal, kommt aber auch allein vor. Siehe XXVII.

Ad XVII. Die drei Formen stehen in nächster Beziehung zueinander, falls sie nicht überhaupt als identisch zu betrachten sind. Es gehört wohl auch das unter 156 nebenbei angeführte Zeichen hierher.

Ad XVIII. Das mehrmals angefügte Λ steht offenbar in nächster Beziehung zum Zeichen. Es findet sich nur auf den Kannen, außerdem auf einem einzelnen Fuß, der möglicherweise auch einer Kanne angehörte. Besonders hervorzuheben sind noch die beiden Fälle mit Graffiti auf den Henkeln, sowie das zweimalige Vorkommen des Graffito unter dem Fuß (167).

Ob 170 hierher gehört, ist fraglich. Möglicherweise ist nur die Wiedergabe nicht vollständig.

Ad XIX. Zweimal kommt dieser Graffito zusammen mit dem vorigen vor $\left(\frac{172,\ 176\,a}{157,\ 160}\right)$, zweimal mit Graffito XLVI zusammen $\left(\frac{173,\ 174}{387,\ 393}\right)$.

Ad XX. Dieser Graffito steht zweimal mit Graffito XVI beisammen, zweimal mit Graffito XVIII.

Ad XXV. Zu bemerken ist das dreimalige Auftreten von N (bei 202 nicht ganz deutlich) neben dem Zeichen (200, 201).

Ad XXVI. Fraglich, ob nicht vielleicht eine Ligatur von N und E vorliegt.

Ad XXVII. Die beiden Formen dürften in nächstem Zusammenhang stehen.

Ad XXIX. Die Lesung des zweiten Buchstabens ist unsicher; wahrscheinlich stellt er ein linksläufiges dreistrichiges Sigma vor.

Ad XXX. Dasselbe haben wir schon als Dipinto kennen gelernt. Siehe Dipinto XVI.

Das Omikron ist mehrmals mit dem Zirkel hergestellt, wie der Einsatzpunkt deutlich zeigt. Der Zirkel gehörte wie Pinsel und Griffel zu dem Werkzeug der Vasenmaler. Bei den apotropäischen Augen der Schalen sowie den Rundschilden kommt er meist zur Anwendung. Unsere Nummer 186 ist für beide Fälle ein gutes Beispiel. — 247 zeigt links und rechts vom Omikron ein Sigma. Es ist zweifelhaft, ob wirklich ΣOΣ zu lesen ist und demnach auch die übrigen Stücke so fortgesetzt zu denken sind, oder ob der Schreiber bloß aus Unachtsamkeit zweimal ein Sigma gesetzt hat (einmal links- und einmal rechtsläufig schreibend). Vielleicht liegt auch ein andres Zeichen vor, — 247 ist das einzige Beispiel auf rotfigurigem Gefäß. — In einem Fall (240) ist ΣO in zwei verschiedenen Größen vorhanden, wobei sich die gezirkelten Omikra schneiden.

Ad XXXI. Ob dieses Zeichen nur epigraphisch oder auch in seiner Bedeutung von dem vorigen verschieden ist, bleibt unsicher.

Ad XXXII. Zur Annahme, daß wir in all den vorliegenden Fällen nur Varianten ein und derselben Signatur haben, berechtigt, wie ich glaube, das Vorhandensein verschiedener Zwischenformen, aber auch der eng geschlossene Kreis von Vasen, dem diese Zeichen angehören. Für

die ligierten Formen, die deutlich den handschriftlichen, etwas flüchtigen, kürzenden Charakter tragen, ist der Bogen bezeichnend, der den Übergang vom ⲋ zum ᴍ darstellt. Auch eine eckige Verbindung von ⲋ und ᴍ gibt es, wobei der oberste Sigmastrich zugleich den Anfangsstrich des My bildet. Außerdem gibt es mehrere unregelmäßigere Formen (*siehe Tafel I*) und linksläufige, etwas verunglückte. Daß wir 281—283 nicht so wie sie auf der Tafel des Berliner Katalogs gegeben sind, zu lesen haben, sondern umgedreht und rechtsläufig, dafür sprechen 256 und 284, die sich umgekehrt und linksläufig nicht lesen lassen, mit den Berliner Stücken aber aufs engste zusammenhängen, sobald diese in die angegebene Lage gebracht sind.

Bei 274 und 276 fehlt das Jota, die Ergänzung liegt aber auf der Hand.

In den Ligaturen zeigt sich deutlich das Bestreben, die drei Buchstaben zu einem möglichst kurzen, geschlossenen, monogrammatischen Ganzen zu vereinigen, was auf mehrfache Art versucht und erreicht worden ist (vielleicht von verschiedenen Schreibern).

Sehr interessant und wichtig ist 284, wo die Form 2 und 3 nebeneinander vorkommt.

Die linksläufigen Formen scheinen keine eigene Entwicklung zu haben, sondern sind nur gelegentlich aus praktischen oder rein zufälligen Gründen in der Gegenrichtung geschrieben.

Ad XXXIII. Daß wir in allen Fällen die gleiche Signatur zu erkennen haben, dürfte sicher sein. Das Fehlen des ᴛ in mehreren Fällen kann leicht als bloße Auslassung erklärt werden. Das ᴀ statt ɪ bei Form b ist auch keine wesentliche Verschiedenheit. Es mag vielleicht kein Zufall sein, daß die Form c nur bei Hydrien vorkommt; es könnte etwa e i n Schreiber daraus zu erkennen sein.

Auffallend ist die verschiedene Bildung des zweiten Buchstabens, bald rund, bald eckig, mit 1, 2 und 3 Kreuzungshasten. Wir lesen Theta, da Phi niemals mit mehr als 1 Hasta vorkommt, Theta dagegen gewöhnlich 2 zeigt. 3 Hasten sind eine Verschreibung. Daß *ἀφί* für *ἀμφί* auch sonst vorkommt, zeigt Kretschmer S. 163.

Ad XXXIV. An eine Zahl ist hier unmöglich zu denken.

Ad XXXV. Als Ligatur aus ᚱ und ᴇ aufzufassen. Zu bemerken ist bei 314 das doppelte Vorkommen der Ligatur und das zwischengestellte ᴀ, eine Anordnung wie bei XXXIII, nur daß die Trennungspunkte fehlen.

Ad XXXVI. Die Form b ist wohl nichts anderes als a, nur daß ᴀ und ɴ ligiert erscheinen.

Ad XXXVII. Ligatur aus ᴀ und ᴋ. Zu bemerken das zweimalige Vorkommen bei 331 und 332 (Gefäße des gleichen Meisters). — Die streng rotfigurige Amphora im Louvre G Nr. 60 zeigt den Graffitto ᴀᴋ. Es ist sehr naheliegend, daß damit dasselbe wie mit der Ligatur gemeint ist.

Ad XXXVIII. Man kann zweifeln, ob eine Ligatur von ᴀ und ᴘ oder von ᴀ und Δ vorliegt. Das erstere scheint das wahrscheinlichere. 347 und 348 sind nicht ganz sicher dasselbe Zeichen. 346 zeigt den Graffito zweimal.

Ad XXXIX. Die Ligatur aus ᴀ und ᚱ bedeutet möglicherweise dasselbe wie die vorhergehende.

Ad XL. Ebenfalls fraglich, ob von gleicher Bedeutung.

Ad XLI und XLII. Diese beiden Graffiti stellen sehr wahrscheinlich das gleiche vor. Die Gefäße selbst scheinen nicht dagegen zu sprechen.

Ad XLIII. Ob diese Ligatur mit XXXVIII im Zusammenhang steht, ist sehr fraglich. Die Gefäße scheinen dagegen zu sprechen.

Ad XLIV. Es ist mit ziemlicher Sicherheit eine Ligatur aus ʜ (Hauchlaut) und ᴀ zu denken, da zwei ligierte Vokale sehr unwahrscheinlich sind. — Die Bauch-Amphora (jünger, s.f. Stils) in Florenz Nr. 1641 zeigt dieselbe Ligatur, aber groß rot gemalt. Es ist sehr wahrscheinlich, daß sie mit den Graffitiligaturen in Zusammenhang steht.

Ad XLV. Ligatur aus ʜ (Hauchlaut) und ᴇ. Selber Grund wie bei XLIV.

Ad XLVI. Es sprechen verschiedene Gründe für und gegen die Auffassung dieses Graffitos als Ligatur aus Λ und ʜ (langes e) oder als bloßes Zeichen ohne lautlichen Wert. Für die erstere Annahme fällt ins Gewicht das Vorhandensein von Ligatur aus Λ und ᴇ (XLVIII), sowie von ΛΗ (LXIX), beide im nämlichen Kreis von Gefäßen. Die letztere Annahme dagegen stützt sich auf die Variante b, die Zeichen XVII,

endlich und besonders auf das mehrfache Auftreten im monogrammatischen Sinn neben ΛΗΚV und ΛΗ [siehe LXIXa und b]. Eine weitere Erörterung siehe bei den letztgenannten Graffiti. —

Die Variante b scheint keine verschiedene Bedeutung zu haben, sie findet sich ein paarmal auch neben a. Nur dreimal kommt unser Zeichen allein vor: 390, 399 und 418. Die Beziehungen zu LXIV, LXV, LXVIII und LXIX sind an den betreffenden Stellen hervorgehoben.

Mehrmals findet sich das Zeichen zweimal auf ein und demselben Gefäßboden.

Ad XLVII. Dieser Graffito steht in allen vier Fällen allein. An eine Zahl ist nicht wohl zu denken, hingegen wäre eine Kürzung von ΛΕΚV (LXX) annehmbar.

Ad XLVIII. In diesem Fall werden wir lieber eine Ligatur aus Λ und Ε annehmen als ein bloßes Zeichen ohne Buchstabenbedeutung (wie bei XLVI), weil die Verwendung hier eine andere ist. Einmal steht es allein, einmal doppelt, die anderen zweimal neben selbständigen Zeichen, niemals aber ist es wie XLVI verwendet.

Ad XLIX. Wohl als Ligatur von Λ und Ε zu betrachten. Der Charakter ist ein mehr handschriftlicher und flüchtiger als bei XLVIII. In sämtlichen Fällen steht das Zeichen allein.

Zu erwähnen ist hier noch die gewöhnliche Hals-Amphora in München Nr. 719, die diese Ligatur leicht variiert in Graffito und zugleich, wieder ein wenig anders, in rotem Dipinto trägt. *Siehe Tafel II.*

Ad L. Möglicherweise ist dieser Graffito von rechts nach links zu lesen, also *στα*; dann läge die Annahme nahe, daß wir einen gleichen Fall wie bei LXXII haben, nämlich eine Kürzung für *στάμνοι*, die freilich dort auch nicht sicher verbürgt ist, da Zahlenangaben oder ein ausgeschriebenes Beispiel fehlen. Die Gefäße selbst scheinen unsere Vermutung nicht abzuweisen.

Ad LII. Ein Zusammenhang mit XXXVI ist nicht ganz ausgeschlossen; freilich scheinen die Gefäße selbst weniger Veranlassung zu dieser Vermutung zu geben.

Ad LIII. Es ist sehr fraglich, ob die zwei letzten Beispiele hierher zu nehmen sind. Die Striche und Kreise, die dabei stehen, sind sicher nicht nur Zufälligkeiten.

Ad LXI. Ob a zu den zwei andern Formen gehört, ist nicht unbedingt sicher, aber sehr möglich, da es sonst ganz vereinzelt steht. b und c sind ja auch nicht ganz gleich, falls nicht die Letternwiedergabe im Brit. Mus. Katalog ungenau ist (was bei Lettern leicht anzunehmen ist). De Mot in seinem Aufsatz in Mon. Piot IX ist für die Übereinstimmung der beiden Graffiti. Die Gefäße von b und c stehen ja in nächster Beziehung. Zu vgl. ist auch das zweite Zeichen von 524.

Ad LXII. Nicht zu entscheiden, ob eine Ligatur aus B und Y (resp. V) oder ein bloßes Zeichen vorliegt.

Ad LXIII. Dieses Zeichen scheint in naher Beziehung zum vorhergehenden zu stehen, da es neunmal damit vorkommt, nur zweimal allein (vielleicht sind die Angaben in Cat. Campana nicht vollständig).

Ad LXIV. Dieses auffallende Zeichen findet sich, abgesehen von einer einzigen Ausnahme (vielleicht ist diese Angabe nur nicht vollständig) stets mit XLVI zusammen. Bei 414 (= 553) findet es sich sogar doppelt. Es muß in sachlichem Zusammenhang mit XLVI stehen.

Hier ist noch eine Anzahl bemerkenswerter Graffiti anzufügen, die im Katalog nicht aufgeführt sind.

Bei einer Reihe großer Gefäße des freien r.f. Stils (2 Stücke gehören noch dem Übergangsstil an) findet sich quer über die ganze Unterseite des Fußes gezogen eine scharf eingeritzte Linie, die unmöglich zufällig sein kann, sondern eine bestimmte Bedeutung haben muß. Mehrfach finden sich nebenbei andre Graffiti in Buchstaben, die natürlich nichts mit der Linie zu tun haben. In Katalogen habe ich keine einzige derartige Angabe gefunden. Es ist daher sehr leicht möglich, daß die im folgenden gegebene Aufzählung von Stücken, die ich aus eigner Anschauung kenne, sich um manches Stück aus dem Vasenmaterial, das mir nur aus Katalogen bekannt geworden ist, vermehren lassen wird.

München 296. Stamnos, r.f. freier Stil, cr. 450.

München 354. Desgl.

München 232. Glockenkrater, Stil desgl.

Florenz (Volsinii 3). Sogenannte Pelike, r.f. Übergangsstil.

Bologna (Universität). Colonettekrater, r.f. freier Stil, flüchtig.

Bologna (Certosa) 82. Desgl.

Neapel 1346. Stamnos, r.f. frei, cr. 450.

Neapel 1447. Pelike, desgl. [= 497 unseres Katalogs].

Neapel Inv. 116116. Colonettekrater, r.f. freier Stil.

Neapel (Racc. Cum.) 86045 (Heydemann 125). Desgl. [außerdem ΣΥΜΝ].

Wien (Hofmuseum) 558 [= 595 unseres Katalogs].

Wien (Hofmuseum) 416 [= 577 unseres Katalogs].

Wien 740 (Hofmuseum) [= 600 unseres Katalogs].

Wien 538 (Hofmuseum). Glockenkrater, Ende des 5. Jahrhunderts.

Louvre H 503 [= 596 unseres Katalogs].

Louvre H 496 [= 597 unseres Katalogs].

Von längeren Buchstabenkomplexen seien nur einige erwähnt:

München 347. Sogenannte Kalpis, Ende des strengen Stils.

MNEΣI [Zeichen]

Brit. Mus. (E) 179. Hydria, r.f., Beginn des Übergangsstils.

IKPIΩ

Brit. Mus. (E) 227. Desgl., r.f. freier Stil, spät; aus d. Kyrenaïka

ΕΜΠΟΡ

Vatikan 102. Sogenannte Kalpis, Ende des strengen Stils.

ΕΜΛΙ

Außerdem gibt es noch massenhaft Zeichen und wenig auffallende Buchstabenkomplexe, die genau so wie die einzelnen Buchstaben zu bewerten sind. Da sie in den meisten Fällen vereinzelt stehen oder etwaige Parallelen dazu keine weitere Bedeutung haben, habe ich sie fallen gelassen. Bei dem ungeheuren Material mußte ich mich begnügen, die auffallenderen Erscheinungen, an die sich weitere Betrachtungen und Schlüsse anknüpfen lassen, herauszunehmen und nur darüber zu handeln.

Ad LXV. 546. Die Form *κυλιφα* geben die Lexika nicht genau so, sondern *κύλιξ, κυλίσκη, κυλίχν(η, ιον, ις)*. Indes bei den zahlreichen Varianten ein und derselben Stammform eines Gefäßnamens ist es ganz leicht denkbar, daß eine oder die andere uns nicht literarisch überliefert ist. Zudem ist immer zu bedenken, daß wir es bei unseren Inschriften

mit einer ganz speziellen, einem eng begrenzten Kreis angehörigen Gruppe von Denkmälern zu tun haben. Gefäßnamen, besonders aber Varianten von solchen, können zeitlich und örtlich sehr beschränkt angewandt worden sein.

547 ergänzen wir natürlich genau im Sinne des vorhergehenden.

Ad LXVI. 548. Das Lexikon gibt: *ἄρυστις* und *ἀρύστιχος* = Becher. Beide Formen sind annehmbar, da ein Tau nach Sigma sehr leicht ausgeblieben sein kann.

549 und 550. Das Lexikon gibt: *ἀρυστήρ* (ionisch) = Schöpfer. Hierzu ergänzen wir in beiden Fällen. Die übrigen Zeichen kann ich nicht erklären. Vielleicht liegen Zahlen vor.

Ad LXVII. Aus zwei Gründen vermute ich in ΛV die Kürzung eines Gefäßnamens. Erstens wegen der darauffolgenden Trennungszeichen und der Buchstaben, die sehr wohl Zahlen bedeuten können. Zweitens wegen des ausführlichen Beispiels LXXVII, wo *λύδια* mit Größen und Zahlenangabe vorkommt neben einem andern sichern Gefäßnamen, selbst also auch nichts andres sein kann. Wir haben im Katalog die Stücke nur getrennt im Hinblick auf die chronologische Reihenfolge auch wegen des verschiedenen Charakters der Inschriften selbst. Die Ergänzung zu *λύδια* (obwohl das Lexikon nichts derartiges anführt) möchte ich für 551 und 552 trotzdem annehmen. Bei 552 fasse ich ΛΗ als Zahl 38, wenngleich die Möglichkeit der Ergänzung im Sinne von LXIX nicht ganz zu leugnen ist.

Ad LXVIII. Die Lexika geben: *χυτρίον, χυτρίς, ἡ χύτρα, ὁ χύτρος* = Topf. *χυτρίδιον* als Deminutiv in der Bedeutung: Trinkgeschirr. So bei Athenaios XI, 502. Wir ergänzen wohl am besten zur letzteren Form.

555. Die Striche rechts von ΚΘ sind möglicherweise auch Zahlwerte.

556 und 557. Zu beachten sind die Trennungspunkte nach der Zahl. Auf das Zeichen XLVI können sie keinen Bezug haben, zumal da es im zweiten Fall sehr weit entfernt steht. Es wäre aber sehr wohl denkbar, daß eine zweite Zahl noch beigeschrieben werden sollte, die aus Versehen oder Absicht weggeblieben ist. 558. Hier fehlen hingegen Trennungspunkte überhaupt, sogar vor der Zahl. Wenn sie nicht bei der Reproduktion übersehen sind, müssen wir dem antiken Schreiber die Schuld geben. 559. Hier fehlen Trennungspunkte und Zahlen.

Ad LXIX. a) Die Ergänzung zu λήκυθος oder ληκύθιον darf wohl als richtig gelten. Ein wenn auch wegen des Stils des Gefäßes ferner stehendes Beispiel zeigt ληκύθια ausgeschrieben mit Zahl (LXXXV). Auch die Doppelzahlen nach dreien unsrer Beispiele legen die Annahme eines Gefäßnamens sehr nahe.

b) Die ersten zwei Beispiele möchten wegen der Trennungszeichen und Zahlen am besten auch als Kürzungen von ληκυθ · · angesehen werden, während die nächsten zwei Stücke auch zur Not selbst als Zahlen (38) zu deuten wären, falls man nicht lieber ein Wegbleiben von Zahlzeichen annimmt.

c) Sicherlich ist auch hier wie oben zu ergänzen; der andere Graffito ist wohl selbständig, also unter LXXIII anzuführen.

Ad LXX. Die große Ähnlichkeit mit den vorhergehenden Inschriften verleitet, auch hierin einen Gefäßnamen zu vermuten. Eine bloß epigraphische Verschiedenheit (E statt H) anzunehmen, wird nicht gut angehen, da die Gefäße mit ΛHKV eher früherer Zeit angehören. Das Lexikon gibt aber nur: ὁ λέκυθος = Brei von Hülsenfrüchten, ἡ λέκιθος = Eidotter. λεκίσκος = λεκίς = Schüsselchen. Passen die ersten beiden dem Sinn nach nicht, so stimmt beim dritten nur das Jota nicht. Es ist aber gut denkbar, daß ι für υ eintritt.

Ad LXXI. Das Lexikon gibt: λεκάνη, λεκανίδιον, λεκανίς, λεκανίσκη (die letzten drei Deminutive) = Schüssel. Wir werden zu irgend einer die Deminutivformen ergänzen. 573 zeigt an Stelle von E zwei Parallelhasten, die besser zur H als zu E zu ergänzen wären. Jedenfalls liegt dieselbe Bedeutung der Inschrift zugrunde wie bei 572. Die außerdem vorkommenden Zeichen sind wohl selbständig.

Ad LXXII. Die Ergänzung zu στάμνος oder dessen Deminutiv σταμνίον liegt nahe. Daß Weingefäße so benannt waren, wissen wir aus antiken Schriftstellern (z. B. Aristoph. Plutos 545 und Lysistrata 196). Welcher bestimmten Form aber diese Bezeichnung eignet, ist unsicher. Wahrscheinlich wird mit Unrecht in neuerer Zeit eine Kraterform so genannt. Vgl. Furtwängler-Reichhold „Griech. Vasenm." S. 83.

Ad LXXIII. Bei allen hier angegebenen Fällen scheint die Ergänzung zu ὑδρίαι oder ὑδρίας sicher, nur bei 578 ist es fraglich, ob man überhaupt ein υδρι... darin vermuten darf. Schoene (l. c.) liest:

ὑδ(ρία) τρί(α) δραχ(μῶν)ε΄ ὀ(βολοῦ)α΄. Es ist sehr zweifelhaft, ob ΓΟΙ in der Art aufzulösen ist und nicht besser für sich bleibt. Es findet sich nämlich auch sonst noch ein paarmal, wo es unmöglich so zu erklären ist, wie hier Schoene möchte:

München 1215. Hydria gewöhnlich, s.f. jüngeren Stils. (Fuß nicht sicher zugehörig.)

Orvieto (= 349) (Annali 1877, Nr. 8). Nur Fuß, außerdem Graffito: XXXVIII.

Brit. Mus. (E) 229. Hydria (Fragment), freier Stil, spät. Aus der Kyrenaïka.

Brit. Mus. (alter Katalog) 1265. Kelchkrater, freier Stil, außerdem Monogramm.

Louvre (G) 436. Nolanische Amphora, cr. 460—450. ΓΚΑΓΟΙ.

Bei 577 ist das voranstehende Γ als Zahl 5 zu lesen, so wohl auch bei 576a das Ν oder Η (50 oder 8, letzteres das Wahrscheinlichere). Bei 580 die 4 Parallelhasten als Zahl 4. Etwas schwieriger steht die Lesung bei 581, weil die Mengenangabe zu fehlen scheint und nur 3 Drachmen dasteht, falls man nicht Η wie bei 576a als Zahl 8 faßt. Da die übrigen Beispiele keine Aspiration vor Υ haben, könnte man sie auch hier leugnen.

[Leider ist gerade 576a und 581 nicht sicher zu datieren, zudem ihre Graffiti nicht ganz zuverlässig wiedergegeben sind. Fassen wir nämlich Η in beiden Fällen als Hauchlaut, so müssen wir attische Schreibweise annehmen, was den übrigen Beispielen widerspricht; fassen wir es als Zahl und zwar des milesischen Systems, so widerspricht (nach zahlreichen Belegen) die Datierung des Gefäßes nach 480 in beiden Fällen, bei 581 außerdem die andere Zahlenangabe (⊣⊣⊣)].

Ad LXXIV. 582 Δ halte ich für Zahl (10). — Das Lexikon gibt zwar nicht *κνάθεον*, wohl aber *κνάθιον*. Die Abweichung unsres Graffito ist so gering, daß wir ruhig identifizieren können. Die Bedeutung ist: Becherchen. 583 Falls es mit den Angaben im CIG richtig steht, können wir auch bei diesem Stück die Ergänzung im obigen Sinn wagen.

Ad LXXV. Nach Hesychios ist *καδίσκος* ein Gefäß, in das man *ἱερὰ* oder Stimmsteine legt. *κάδος* ein *κεράμιον*, also schlechthin ein Gefäß. Bei Athenaios heißt es von Anakreon: „*οἴνου δ' ἐξέπιον κάδον*“. Ferner geben die Lexika nach *κάδιον*, Deminutiv zu *κάδος*. Wir werden

demnach unsre Inschriften in der Bedeutung des Gefäßnamens bei Anakreon fassen. 586 ist natürlich *καδίσκοι μικροί* zu lesen, ΓΙ bedeutet Zahl 6. 584 die 5 Striche sind wohl auch als Zahl zu denken. 587 5 *κάδια* 12 ⩯ 30.

Ad LXXVI. Die Ergänzung zu *σκύφος* ist naheliegend. 591 in den Nebenzeichen scheinen Zahlenangaben versteckt zu sein.

Ad LXXVII und LXXVIII. Unter *λύδια (μείζω)* ist sicher eine Gefäßsorte zu verstehen, wenn uns hierüber die Lexika auch im Stich lassen. Das bezeugt schon der zweite beigeschriebene Gefäßname, den uns Hesychios erklärt als: „*οἰνοχόη καὶ εἶδος κύλικος*“. 593 ob auch hier die Ergänzung zu *λύδια* zulässig ist, bleibt zweifelhaft. Ein Gefäßname liegt aber doch wohl vor wegen der nachfolgenden Zahlenangaben. Letztere wird sich am besten folgendermaßen lesen: 24 (Stück) — 7 (Stück) *τι(μή)* = Preis: Drachmen 8 — (Drachmen) 4, so daß der erste Preis zur ersten Anzahl, der zweite zur zweiten Anzahl zu nehmen ist. EN muß ein besondrer Zusatz sein, der den Preis um eine Drachme erhöht. Das Zeichen am Anfang von 592 ist sicher ein Monogramm.

Ad LXXIX. Minervinis Ergänzung zu *γλαῦκες* (Bull. Napol. 1845, S. 72), wobei dies der Name des Gefäßes selbst sein soll, halte ich aufrecht. Die Zahlenangabe ist unsicher. Vielleicht 10 ∧ 24. Das A hat wohl eine besondere, selbständige Bedeutung.

Ad LXXX—LXXXIV. Die Bedeutung von *κρατῆρες* ist uns geläufig. Dagegen sind die vier übrigen Gefäßnamen weniger bekannt. Offenbar sind damit kleinere und minderwertigere Gefäße gemeint, wie aus dem Vergleich der Preise hervorgeht.

Hesychios erklärt:

ὀξίδες : λαγύνια μικρά· ἢ ὀξύβαφα.
ὀξύβαφον : τὸ σκεῦος οὕτω λέγεται.

πελλίνιον gibt er nicht, wohl aber *πελλίς : λεκάνη* (und *πέλλας καὶ πέλλαι : ποιμενικὰ ἀγγεῖα*). *βαθέα* fehlt ganz.

Von *ὀξύβαφα* wissen wir außerdem, daß sie beim Kottabos verwendet wurden und zwar, damit sich darein die *λάταγες* ergießen konnten. Auch als Trinkgeschirr wurden sie verwendet. Wie das Wort selbst sagt, sind sie Gefäße für Essigtunke (*ὄξος* und *βάπτειν*). Stellen bei Athenaios XI, 494, 87. *ὀξίδες* waren offenbar etwas ganz Ähnliches.

Die Lesung der vier Graffiti ist im wesentlichen klar, indes sind einige Zahlenangaben nicht unbedingt sicher. Diese lassen sich aber durch gegenseitigen Vergleich vermutungsweise feststellen. Ich lese: Bei 595: κρατῆρες : 6 : τιμή : 4 Drachmen, βαθέα : 20 : τιμή : 1 Drachme 1 Obol ὀξίδες : 10.

Ebenso bei 596. Hier fehlt nur das zweite τιμή und die Trennungspunkte nach der Anzahl der βαθέα. Vielleicht ist bei 595 und 596 für die zu ὀξίδες fehlende Preisangabe die von βαθέα herüberzunehmen.

Bei 597 lese ich: κρατῆρες : 6 : 4 (Drachmen), ὀξίδες : 40 : 1 Drachme, ὀξύβαφα : 50 : 3 (Drachmen). Bei 598: κρατῆρ[ες] : 6 : 4 Drachmen, πελλίνια : 12 : 3 (Drachmen?), ὀξίδες : 20 : 3 Obolen, ὀξύβαφα : 20 : 1 (Drachme).

Daß auch da, wo keine Drachmenzeichen, sondern nur einfache Striche stehen, gelegentlich Drachmen anzunehmen sind, dürfte aus der Preisangabe zu κρατῆρες von 597 hervorgehen, wo doch gewiß analog den drei andern Beispielen Drachmen gesetzt werden muß.

599 ob Ξ als Zahl oder als Trennungszeichen zu fassen ist, bleibt fraglich.

Ad LXXXV und LXXXVI. Die Bedeutung der Gefäßnamen dürfte klar sein. Δ bedeutet 10, die zwei Parallelstriche Zahl 2.

Ad LXXXVII. ἰχθύα als Gefäßname ist uns nicht literarisch überliefert. Ob wir einen Gefäßnamen ἰχθύα annehmen dürfen, ist fraglich, obwohl es in Anlehnung an die vorangehenden Beispiele (wie γλαῦκες = Eulennäpfchen, ὀξίδες = Essigschüsselchen) sehr nahe liegt. Der Name müßte dann ein Gefäß zur Aufnahme von Fischen oder Fischsuppe bezeichnen. Ob wir in den vorliegenden schüsselartigen Vasen solche erblicken dürfen, ist wieder nicht zu entscheiden. — Eine Zahlenangabe liegt bei 601 und 601a bestimmt vor. Zu lesen ist bei 601: ΔIIII (14), ΛΛII (22), die zweite Zahl unsicher, vielleicht steckt ein Drachmenzeichen darin. — Bei 601a: ΛI (11) δραχμαὶ IIII (4). Zu beachten die gleiche Marke bei beiden.

Ad LXXXVIII. Wir können κάνθαρος oder κανθάρους lesen. Auf attischen Vasen der Übergangszeit findet sich nämlich öfters Ω für O. (Siehe Kretschmer „Vaseninschriften“ S. 106.) Andrerseits kommt auch Ω für OY vor (vgl. Kirchhoff „Studien“ S. 96, wo die Basisinschrift eines

attischen Privatanathems CIG I, 358 zitiert ist, in der Ω ganz evident für OY gesetzt ist).

Ad LXXXIX. Analog dem vorigen Fall, können wir hier auch *ποτήριον* lesen. Schoene erklärt *ποτηρίων* als Gen. Plur. und meint, es bezeichne das Gefäß als zum Trinkgeschirr gehörig. Das ist mir nicht einleuchtend.

Ad XC. *μακρὰ* bezieht sich augenscheinlich auf das signierte Gefäß selbst. Die vier Parallelhasten werden Zahl 4 bedeuten.

Ad XCI. *μεγάλαι* auf das Gefäß selbst zu beziehen. *ποδ* ist vielleicht eine Kürzung für *πόδες*, soviel wie Fußgestelle, Untersätze bedeutend. ΓIII Zahl 8. Es ließe sich am Ende auch zu *μεγάλαι* (scl. *κύλικες*) beziehen und würde dann angeben, daß Schalen mit Füßen (nicht fußlose) gemeint seien.

Ad XCII. Longpérier bemüht sich unnützerweise um eine nähere Erklärung einer Gefäßgattung *μικρά*. Zu *οἰνοχόη* könne es nicht passen, weil dies gen. feminini sei. Das ist aber völlig bedeutungslos, man ergänzt eben dann *ἀγγεῖα* oder ähnliches. *μακρὰ* bezieht sich unzweifelhaft auf solche Gefäße wie das signierte; mit *λεῖα* sind glatte, *ῥαβδωτὰ* geriefelte gemeint. Beide Dekorationsarten kommen bei schwarzgefirnißten Oinochoen tatsächlich vor. (Die Münchener Sammlung besitzt solche.) Die Zahl ist beide Male 90.

Ad XCIII. Die Angabe der Anzahl 32 und des Preises: 2 Drachmen 4 1/2 Obolen geht offenbar auf solche Gefäße wie das signierte.

Ad XCIV. Die Lesung bereitet Schwierigkeiten, die am einfachsten gehoben werden, wenn man setzt: ΔΔΔII (32) *τιμ(ή)* 4 Drachmen oder *τι(μή)* 9 Drachmen.

Ad XCV. Zu lesen: 5 Drachmen — 35 (Stück). Umgekehrt zu lesen erlaubt der unverhältnismäßig hohe Preis nicht, der sich so ergäbe.

Ad XCVI. Ob die Ligatur als Zahl aufzufassen ist, bleibt dahingestellt. Denkbar wäre *δέκα*. Das übrige: 7 Drachmen 3 Obolen oder 5 Stück 2 Drachmen 3 Obolen.

Ad XCVII. Zahl 5 scheint unverkennbar. Über das folgende jedoch weiß ich keinen Aufschluß. Siehe für ΓΟΙ auch S. 68 ad LXXIII und zu 353.

Viertes Kapitel.

Epigraphisches.

Bisher haben wir unsre Inschriften hauptsächlich an und für sich betrachtet und in Gruppen zusammengeordnet, wobei freilich schon vorgreifend das historische Einteilungsprinzip auf Grund des Stiles der Gefäße maßgebend war. Jetzt gilt es, die Inschriften vom weiteren epigraphischen Standpunkt aus zu untersuchen, sie mit anderen Inschriften, vor allem mit den Bild- und Meisterinschriften der betreffenden Gefäße, denen sie aufgeschrieben sind, zu vergleichen.

Eine Einzeluntersuchung wird nur bei den Gefäßnamen am Platze sein. Bei den übrigen Gruppen zeigen unsre Inschriften mit Ausnahme von höchstens ein paar Beispielen keine einem bestimmten Alphabet charakteristischen Buchstaben.

Dipinti: Bei IX und X ist wegen des ⱶ wohl an attische Schreibweise zu denken, falls wir nicht annehmen wollen, daß die Inschrift linksläufig zu denken ist, wobei ⅂ $= \gamma$ auch ionisch sein könnte.

XI. wegen H $= \eta$ ionisch.

Graffiti: XXX und XXXI. ϟ kann nicht als sicher bestimmender Faktor angesehen werden. Milesisch wäre nur Σ; aber andere ionische Lokalalphabete verwenden auch ϟ. Attika kennt in der Zeit bis gegen 450 fast ausschließlich nur ϟ, indes Ausnahmen bei privaten Inschriften kommen vor.*

Es ist also nicht zu entscheiden, ob attische oder ionische Schreibweise vorliegt. ΣΩ ist wohl ionisch, wegen des Ω.

XXXII. Hier ist für das ϟ dasselbe zu sagen wie bei XXX.

XLIV. Fassen wir H als Hauchlaut, so liegt attische, fassen wir es als η, so liegt ionische Schreibweise vor.

XLV. Der gleiche Fall wie bei voriger Nummer.

XLVI. Wegen Λ und H ionisch.

XLVII. Λ ionisch, E ist nicht zu entscheiden.

---

* Kirchhoff, Studien S. 94.

Gefäßnamen:

LXV. Λ = λ ionisch.

LXVI. a) unentscheidbar, aber ΛΗ; b) Η ionisch, wahrscheinlich auch Σ (vgl. zu XXX).

LXVII. Λ = λ ionisch; bei 552 außerdem ΛΗ ionisch.

LXVIII. 553 Zahl ΚΓ zeigt ionisches Gamma. ΟΞV ionisches Xi. 554 hat ΛΗ, desgl. 555—559.

LXIX. Λ und Η ionisch, außerdem noch eine Reihe der beigeschriebenen Buchstaben mit Zahlenwert.

LXX und LXXI. Λ = λ ionisch.

LXXII. Unentschieden.

LXXIII. 576 Wegen ΛΗΚ ionisch. 578 zweifelhaft. 577, 579, 580 ionisch wegen Fehlens der Aspiration vor V.*

LXXIV. Unentschieden.

LXXV. Unentschieden.

LXXVI. 591 Η vermutlich = η, also ionisch.

LXXVII. Λ = λ und Ω ionisch.

LXXVIII. Λ = λ ionisch.

LXXIX. ΓΛ = γλ ionisch.

LXXX und folgende. *κρατερες* statt *κρατῆρες*, *τιμε* statt *τιμή* — attisch, dagegen mehrmals Ξ = ξ und Λ = λ — ionisch. Hier haben wir ganz offenbar vier Beispiele von gemischtem Alphabet. Bei 595 u. 596 Λ=Δ.

LXXXII. 599 Wegen Ξ ionisch.

LXXXV. ΛΗ ionisch.

LXXXVII. Unentschieden.

LXXXVIII. Wegen Ω für Ο oder ΟV attisch oder parisch.

LXXXIX. Η = η ionisch, Ω = ω ionisch (wenn aber Ω für Ο steht, attisch oder parisch).

XC. Unentschieden.

XCI. Λ = λ ionisch.

XCII. Λ = λ und Ω = ω ionisch.

XCIII. Η = η ionisch.

---

* Wegen 576a und 581 siehe S. 72.

Wir wissen, daß bis spätestens 490 in Bild- und Meisterinschriften attischer Vasen keine ionischen charakteristischen Buchstaben vorkommen. Erst allmählich mit Beginn des auf den strengen Stil folgenden Übergangsstils (von cr. 480) setzen sich die ionischen Buchstaben im Schriftgebrauch der attischen Vasenmaler fest, aber nicht alle gleichzeitig.* Zuerst Ξ und Ψ, dann bald Λ = λ und Γ = γ, Ω; am spätesten hat sich Η = η eingebürgert. Wo wir also auf attischen Vasen, die vor 480 zu datieren sind, Graffiti und Dipinti mit ionischen Charakteren finden, können wir, auch wenn die betreffenden Vasen keine Bild- und Meisterinschriften tragen, einen Widerspruch konstatieren zwischen der Datierung nach Graffiti und Dipinti einerseits und der Datierung nach dem Stil bezw. den Bild- und Meisterinschriften andererseits. — Ich habe alle hier in Betracht kommenden Vasen aus der Zeit nach 480** bezüglich ihrer Bild- und Meisterinschriften untersucht. Die entscheidenden Buchstaben gehören bei allen dem ionischen Alphabet an, nur 591 (LXXVI) zeigt ΚΑΛΕ (Ε = η), während der Graffito ein Η = η (freilich nicht ganz sicher) aufweist. — Eine sehr bemerkenswerte Ausnahme bildet im umgekehrten Sinn 598 (LXXX), wo ΚΑΛΗ im Bild dem ΚΡΑΤΕΡΕΣ im Graffito gegenübersteht.

Wir haben kein einziges*** sicheres Beispiel für einen vollkommen attisch geschriebenen Graffito oder Dipinto, dagegen eine große Anzahl sicher ionisch geschriebener. Ich möchte aber nur für die Gefäßnamen ex analogia schließen, daß auch die ohne charakteristische Buchstaben von solchen geschrieben sind, die gewohnt waren ionisch zu schreiben. Für die andern Gruppen unserer Inschriften wäre ein solcher Schluß zu gewagt.

Was die Ligaturen, Monogramme und Abbreviaturen anbetrifft, so ist zu bemerken, daß sie ursprünglich der Kursivschrift eigen sind, in den Monumentalinschriften in größerer Zahl erst in später Zeit (römisch und byzantinisch) auftreten. Üblich sind sie in älterer Zeit auf Münzen, Gewichten, Metallgeräten und Gefäßen überhaupt, also da, wo nur beschränkter Raum zur Verfügung steht oder wo es sich um konventionelle

* Vgl. Kretschmer „Vaseninschriften" S. 104.

** Auch die, welche kurz vor 480 zu datieren sind — diese haben aber alle noch rein attische Inschriften.

*** Eine mir erst nachträglich bekannt gewordene Ausnahme siehe Anhang S. 104.

Signaturen handelt, die wenigstens den Leuten, die unmittelbar mit den Gegenständen zu tun hatten, ohne weiteres verständlich waren.

Endlich gilt es noch, die Zahlzeichen und Wertangaben, die sich bei einem Teil unserer Gefäßinschriften finden, hinsichtlich ihrer Stellung in der griechischen Epigraphik zu untersuchen.

Im allgemeinen pflegten die Griechen des sechsten und fünften Jahrhunderts zwei Zahlensysteme zu verwenden:*

1. Das alphabetische, dessen Grundform, das milesische, dreimal 9 Buchstaben und somit die Zahlen von 1—900 umfaßte. Aus diesem milesischen System leiteten sich die einzelnen lokalen Systeme nach Maßgabe ihrer Buchstabenformen und deren Anzahl ab.

2. Das dezimale System, welches auf Einerstrichen (bis 4) und den Anfangsbuchstaben der Zahlen 5 und 10 sowie der eine Potenz von 10 oder ein Produkt aus dieser Potenz und der Zahl 5 ergebenden Werte aufgebaut ist.

Außer diesen beiden Hauptarten mag es noch verschiedene Numerierungsmethoden mit Hilfe von Buchstaben gegeben haben. Diese entziehen sich aber unserer gegenwärtigen Untersuchung, da sie nur in reihenweisem Zusammenhang zu erschließen wären (vgl. z. B. die Versatzmarken der Platten des pergamenischen Altars).

Über die Verwendung des ersten Systems sind wir in höchst unvollkommener Weise unterrichtet. Vor 450 kein Beispiel (s. Larfeld l. c. S. 546). Das zweite läßt sich nach Larfeld in attischen Inschriften von 454 ab nachweisen.

Wenn unser Katalog eine Reihe älterer Beispiele für beide Systeme aufweist, so müssen wir uns das aus dem privaten Charakter unserer Inschriften erklären. Privatinschriften sind nämlich den monumentalen Steininschriften, wenigstens in Athen, stets voraus in praktischer Ausgestaltung und in Neueinführungen. Die Bedeutung unserer Zahlenbeispiele ist also eine sehr große, da sie die ältest bekannten beider Systeme zu sein scheinen. Dies paßt sehr gut zu dem merkantilen Zweck unserer Zahleninschriften; denn dies ist das Gebiet, auf dem sie recht eigentlich zu Hause, wo sie aller Wahrscheinlichkeit nach auch

* Siehe Larfeld in Iw. Müllers Handbuch I, S. 541 ff.

entstanden sind. Ich werde daran weiter unten noch besondere Vermutungen knüpfen.

Von den üblichen Wertzeichen finden sich in unserem Material nur die niederen, bekanntesten: ⊢ für Drachme, I für Obol, C für 1/2 Obol. Die Stellung dieser Zeichen ist nach Larfeld (l. c.) stets zur Linken der Zahl. Daß unsere Inschriften auch hierin gelegentlich abweichen, entspricht nur ihrem Charakter.

Bei der chronologischen Anordnung des Katalogs gemäß dem Stil der Gefäße stieß ich auf die höchst merkwürdige Tatsache, daß Zahlen des sog. milesischen Systems ausschließlich auf den älteren Gefäßen (bis gegen Ausgang des streng rotfigurigen Stils, bis cr. 480) vorkommen. Dasselbe Datum habe ich auch weiter oben schon genannt als Grenzpunkt zwischen rein attischem und ionisch beeinflußtem Alphabet in Bild- und Meisterinschriften attischer Vasen.

Das dezimale System dagegen tritt in unseren Zahleninschriften erst mit dem Übergangsstil, also nach 480 auf und findet sich am häufigsten auf Gefäßen des freien Stils.

Einen attischen Charakter können wir dem ersten System unmöglich beilegen, ebensowenig wie den vor 480 eingeritzten Gefäßnamen. Dagegen spricht der ionische Charakter der Gefäßnamen, mit denen sie zusammenstehen, dann aber auch das mehrfache Auftreten von Zahlen, deren Zehner durch Λ = λ (also 30) bezeichnet ist. Attisch müßten wir aber Λ = γ (also 3) lesen, was nicht möglich ist, wenn noch eine Einerzahl nachfolgt. — Da keine hohen Zahlen in unseren Beispielen vorkommen, ist es nicht zu entscheiden, ob echtes milesisches System vorliegt. Jedenfalls aber handelt es sich um ein nicht attisches, ionisches Alphabet, genau wie bei den Gefäßnamen.

Mit der epigraphischen Wertung des dezimalen Systems ist selbstverständlich nichts anzufangen. Daß es sonst in attischen Inschriften seit 454 belegt ist, haben wir ja gesehen. Daß es deshalb typisch attisch zu sein braucht, ist damit nicht gesagt; jedenfalls aber hat es nicht den augenscheinlich nicht attischen Charakter wie das alphabetische System.

Es folgt noch ein Auszug aus dem Katalog, der eine Übersicht über die Verwendung der Zahlensysteme in unsern Inschriften gewährt:

546. Milesisch, vor 480.
547. Desgl.
551. Desgl.
552. Desgl.
553. Desgl.
554. Desgl.
555. Desgl.
556. Desgl.
557. Desgl.
558. Desgl.
560. Desgl.
561. Desgl.
562. Desgl.
565. Desgl.
566. Desgl.
576a. Unsicher ob Zahl — nach 480.
577. Dezimal, nach 480.
578. Unsicher ob Zahl, wenn aber, dann dezimal, nach 480.
580. Dezimal, unsicher (aber nach Analogie zu schließen nach 480).
581. (Dezimal) nicht sicher, nach 480 (nach Analogie zu schließen).
582. Dezimal, nach 480.
584. Dezimal, nach 480.
586. Dezimal, nach 480.
587. Desgl. (vermutlich).
592. Milesisch, vor 480.
593. Dezimal, nach 480.
594. Dezimal, nach 480.
595—599. Dezimal, nach 480.
600. Dezimal, nach 480.
601. Desgl. (sehr wahrscheinlich).
605. Desgl., nach 480 (sehr wahrscheinlich).
606. (Wenn überhaupt Zahl) dezimal, nach 480 (sehr wahrscheinlich).
607. Dezimal, nach 480.
608. Dezimal, nach 480.
609. Dezimal, nach 480.
610. Dezimal, nach 480.

Eventuellen Widerspruch gegen die aufgestellte Regel scheint nur 576a und 581 zu bereiten. Aber die Angaben über die betreffenden Stücke sind zu unsicher, andererseits scheinen beide ja ins Grenzgebiet um 480 zu gehören. Überdies ist es noch sehr zweifelhaft, ob überhaupt hier Zahlen vorliegen (vgl. ad LXXIII).

Fünftes Kapitel.

Die Gefäße und ihre Fundorte.

Was die Gefäße anbelangt, auf denen sich unsere Inschriften befinden, so schließen sich die mit gleichen Inschriften auch stilistisch sehr eng zusammen. Ich will zunächst nur die Stücke herausgreifen, bei denen es ganz besonders deutlich ist, daß sie stilistisch ganz gleich sind, auch etwa in Form, Größe und Dekoration übereinstimmen, so daß ihre Entstehung im nämlichen Atelier und zur gleichen Zeit angenommen werden muß.

Unter den Stücken mit Dipinti:

I, 4 und 5, tyrrhenische Amphoren.

II, 7 und 8, gleiche Dekoration, Form und Stil gleich.

III, 9 und 10, ganz gleich in jeder Beziehung, nur der Gegenstand der Darstellungen verschieden.

IV, 11 und 12, ganz gleich bis auf die Darstellungen.

IX, 23, 24, Form, Dekoration und Stil ganz gleich.

X, 26 und 27, Form, Größe und Stil übereinstimmend.

XI, 28 und 29, gleich bis auf Darstellungen.

XIII, 33—43, alles s.f. signierte Nikosthenes-Amphoren.

XV, 48—50, ganz gleich, nur die Darstellungen ein wenig verschieden.

Unter den Stücken mit Graffiti:

I, 70 und 71, als Gegenstücke im Berliner Katalog bezeichnet, nur die Darstellungen verschieden.

IV, 78—81, alle affektierte Amphoren.

VII, 87 und 88, ganz gleich in Form, Größe, Dekoration und Stil.

VIII, 91 und 92, ganz gleichen Stils.

XVII, 154 und 155, Größe, Form und Stil übereinstimmend.

XXVI, 204—206, Form und Stil ganz gleich.

XXIX, 218—220, Form und Stil ganz gleich.

XXX, 221—224, alles affektierte Amphoren.

XXXVII, 331 und 332, beide rotfigurige von Andokides signierte Amphoren.

XXXVIII, 334 und 335, beide affektierte Amphoren.

XXXVIII, 344—348, lauter gleiche Amphoren im Andokidesformat, alle mit je einem s.f. und einem r.f. Bild.

XLI, 363 und 364, gleiche Form und Darstellung sowie Stil.

XLIII, 369 und 370, gleiche Form, ganz gefirnißt; 371 und 372, desgl.; 374 und 375, gleiche Askoi.

L, 448—451, alle Schalen aus dem epiktetischen Kreise, zwei von Pamphaios signiert, die andern zwei im gleichen Stil wie die signierten.

LVIII, 492, 493, ganz gleich bis auf Kleinigkeiten in der Darstellung; 494, in Form, Stil und Dekoration gleich den vorigen.

LXI, 502 und 503, beide von Smikros signierte, streng r.f. Stamnoi.

LXVIII, 554 und 555, gleiche Form und Dekoration. Stil ebenfalls gleich (rote Punkte auf den Gewändern und Rebzweige im Hintergrund). 556, 557 und 558, drei Hydrien gleicher Form im Stil des Phintias, die letzte signiert.

LXXX—LXXXIV. 595 und 596, Kratere gleicher Form und gleichen Stils; 597 und 598, den beiden vorigen in der Form absolut gleich, auch im Stil nächststehend, unter sich betrachtet von evident gleichem Stil, sogar gegenständlich nahezu gleich.

LXXXV—LXXXVI. 600 scheint in Form und Stil etwas laxer und jünger als die vier vorhergehenden Kratere.

LXXXVII. 601, 601a und 602, drei ganz gleichartige Gefäße.

Die vier Kratere 595—598 sind auf umstehenden Seiten nach Photographien wiedergegeben, um die auffallende Gleichheit auch der Gefäße selbst zu zeigen, auf denen so wichtige, nahezu gleiche Graffiti sich finden.



595. (Wiener Hofmuseum 558)



596. (Louvre H 503)



597. (Louvre H 496)



598. (Brit. Mus. E 504)

Von den übrigen sehr zahlreichen Vasen mit gleichen Dipinti oder Graffiti gehört offenbar noch ein großer Teil aufs engste zusammen. So besonders die dem jüngeren gewöhnlichen schwarzfigurigen Stil angehörigen Exemplare. Deren ganze ungeheuere Masse muß gleichzeitig mit den Vasen aus der ersten Hälfte des streng rotfigurigen Stils hergestellt worden sein (bis cr. 500). Es wird auch Nachzügler gegeben haben, die noch jünger zu datieren sind (so z. B. 144 unseres Katalogs). Es darf daher nicht Wunder nehmen, wenn wir öfters streng rotfigurige Gefäße die gleichen Graffiti tragen sehen wie schwarzfigurige jüngere Gefäße und sie dürfen keineswegs voneinander getrennt werden. Es kommen auch gleiche Graffiti auf Gefäßen des streng rotfigurigen, des Übergangsstils und des früh freien Stils vor (cr. 500—450). Es ist aber sehr die Frage, ob im einzelnen diese relative, nur von der Stilkritik ausgehende Datierung auch absolute Geltung besitzt. Alte Richtungen bestehen fort, während neue, fortschrittliche längst im Gange sind, wie wir das jederzeit, auch heutzutage beobachten können. Jedenfalls, glaube ich, kann man annehmen, daß da, wo die stilistische Reihenfolge nicht direkt unterbrochen ist (wie es z. B. der Fall wäre, wenn dasselbe Zeichen nur auf älter schwarzfigurigen und jünger streng rotfigurigen Gefäßen oder auf älter streng rotfigurigen und solchen des freien Stils vorkäme), eine nicht nur äußerliche Beziehung zwischen den gleichen Dipinti und Graffiti und den Vasen, denen sie aufgeschrieben, vorhanden ist. Eine Bekräftigung mag diese Behauptung darin haben, daß keines der im Katalog aufgeführten Zeichen, das auf früheren Vasen sich findet, später wieder auftritt und umgekehrt, obwohl die Möglichkeit ja gar nicht ausgeschlossen wäre, daß dieselben Zeichen in zwei verschiedenen Epochen unabhängig voneinander gebraucht werden.

Excurs.

Die affektierten Amphoren.

Unser Katalog schließt eine Anzahl der sogenannten affektierten Amphoren ein. Ich habe sie ohne weiteres unter die attischen Gefäße gezählt. Da aber ein Aufsatz von Karo (in J. H. St. 1899 „Notes on Amasis and Jonic Black-figured Pottery“) die genannte Gattung einer

ionischen Fabrik der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts zuschreibt, muß ich meine Ansicht über ihre Herkunft begründen. Zugegeben die affektierten Amphoren erinnern in Form und Stil an ionische Gefäße, ebenso die Vasen des Amasis, die Karo mit Recht in die gleiche Reihe mit ersteren stellt, ja sie sogar der gleichen Fabrik vermutungsweise zuschreibt, so kann dieser Umstand noch lange nicht entscheidend sein für die tatsächliche Herkunft aus einer ionischen Fabrik. Gibt es doch auch andere sicher attische Vasengattungen, die in Form und Stil Einfluß fremder Fabriken verraten, wie den der korinthischen und chalkidischen (ältere schwarzfigurige Amphoren und Hydrien); entschieden sind die Augenschalen attischer Fabrik eine Nachahmung ionischer Vorbilder;* bei einigen Stücken ist dies ganz evident. Das verschlechternde und vergröbernde Element in den Nachahmungen ist aber ebenso deutlich, nur die Äußerlichkeiten sind festgehalten. Nicht anders steht es mit den affektierten Amphoren, die in ihrer Überzierlichkeit und in der Schwächlichkeit ihrer Darstellungen gerade im rechten Gegensatz zu allem ionischen stehen.

Was zeigen nun die Graffiti, die auf zehn affektierten Amphoren und einer des Amasis eingeritzt sind? (Es sind dies die Nummern 78—81, 221—224, 334—335; 75.) Ich glaube, sie sprechen entschieden für attischen Ursprung. Wir haben gesehen, daß auf ionischen Gefäßen mit Bildschmuck niemals Graffiti und Dipinti sich finden. Graffito IV erscheint allerdings nur auf den vier affektierten Amphoren 78—81. Graffito XXX aber außer auf den vier affektierten Amphoren 221—224 auf einer großen Anzahl sicher attischer Gefäße derselben Epoche, in die die affektierten auch gehören.** Dasselbe ist der Fall bei Graffito XXXVIII. Die Form der letzten beiden genannten Graffiti hat gar nichts typisch Jonisches an sich. Sollte man dennoch die Möglichkeit ionischen Charakters im Anschluß an die sicher ionischen Graffiti aufrecht erhalten, so ist eben auf die ionischen Händler attischer Ware zu verweisen. Wenn also meine Zusammenstellung gleicher Zeichen auf Gefäßen gleicher Art und Zeit Anspruch auf Richtigkeit hat, so scheint sie

* Vgl. Furtwängler-Reichhold, I. Serie S. 221.

** Auch das Amasisstück (Nr. 75) trägt denselben Graffito wie eine Nikosthenesamphora (Nr. 76).

mir gerade in diesem Punkt über jeden Zweifel erhaben, weil das Zusammengehen der sehr charakteristischen Graffiti XXX und XXXVIII mit gleichen Gefäßen besonders deutlich ist, wie der Katalog zeigt.

Nun ist noch über die Fundorte der mit unseren Inschriften versehenen Vasen zu sprechen. Die weitaus größte Masse geht aus italischen Gräbern hervor, in der älteren Zeit hauptsächlich aus Etrurien, in der jüngeren aus Campanien und dem übrigen Unteritalien sowie Sizilien. Auch in dem nördlich gelegenen Adria ist eine Menge fast ausschließlich fragmentierter und zwar meist kleinerer Gefäße wie Schalen, Näpfe u. a. gefunden worden. Die Zeichen gleichen vielfach denen der anderswo gefundenen attischen Gefäße. Auch im Süden ist attische Exportware gefunden worden, nämlich in Naukratis und Tanis. Auch hier kam fast nur zertrümmertes Material zutage. Außerdem ist leider die Publikation über beide Ausgrabungen gerade für unsere Zwecke recht unbrauchbar. Aufgemalte und eingeritzte Gefäßinschriften unserer Art sind zwar in großen Massen auf Tafeln faksimiliert, aber die Angaben über die Gefäße oder vielmehr die Fragmente selbst sind vielfach sehr unklar und ungenügend. So viel ist jedoch zu vermuten, daß es sich großenteils um attische Ware etwa aus der Zeit um 500 und später handelt. P. Arndt hatte die Güte, mir seine Auswahl naukratitischer Scherben zu zeigen, unter denen sich eine ziemliche Anzahl attischer Stücke, ein paar auch mit eingeritzten Buchstaben (unter Boden) befinden. Ich nehme also an, daß die Zeichen unter folgenden Nummern der Naukratis- und Tanis-Publikation auf attischen Gefäßen sich befinden:

Naukratis Teil I.

Taf. XXXIII, 355—383; Taf. XXXIV, 461—614. Vermutlich stehen alle diese Inschriften auf Gefäßböden mit sicherer Ausnahme von 527 bis 533, wo eigens andere Stellen angegeben sind; aber bestimmt ist es nicht zu ersehen aus den Angaben.

Naukratis Teil II.

Taf. XXII, 862—874 nach Text S. 67: auf Böden meist schwarz und roter (black and red) Vasen, 865—868 davon werden als Zahlen angesprochen, was wahrscheinlich ist.

Tanis Teil II:

Taf. XXXII sind zehn gemalte Zeichen reproduziert, die von Füßen von schwarz und roten (black and buff) Gefäßen stammen. Vermutlich ist auch hiermit attische Ware gemeint.

Unter all diesen Inschriften ist wenig charakteristisches, meist bleibt es auch zweifelhaft, ob nicht nur Fragmente von Inschriften vorliegen. Ich greife die auffallendsten Stücke heraus und zitiere eventuelle Parallelen aus unserem Katalog.

Naukratis I, Taf. XXXIII.
Nr. 368, vgl. XXIII.
Nr. 373, vgl. XX.
Nr. 375, vgl. LII (462).

Taf. XXXIV.
Nr. 477, vgl. XXVII b.
Nr. 479, vgl. XXXV.
Nr. 501, vgl. XLII.

Taf. XXXIV.
Nr. 511, vgl. XLVIII.
Nr. 539, vgl. XLII.
Nr. 542, vgl. XLIII.
Nr. 546, vgl. LIII.
Nr. 560, vgl. XLIII.
Nr. 596, vgl. XX.

Naukratis II, Taf. XXII.
Nr. 870, vgl. XLIII.
Nr. 872, vgl. LXX.

Die Gleichheit und namentlich die Besonderheit der gleichen Zeichen ist keineswegs so groß, daß man daraus wichtige Schlüsse für gleiche Bedeutung und Herkunft im engeren Sinn ziehen dürfte. Aber so viel geht daraus hervor, daß auch anderwärts attische Exportware vorkommt, die höchstwahrscheinlich analog der in Italien gefundenen bereits in Attika signiert worden ist.

Ähnlich ist es mit den attischen Funden auf Cypern. Es sind lauter kleine meist unbemalte Gefäße mit einfachen Signaturen. Diese Stücke sind bereits in unserm Katalog verwertet, weil sie genauer bestimmt und daher zuverlässiger zu verwenden sind.

Auch aus Kleinasien (Smyrna) finden sich zwei Stücke im Katalog.

Eine größere Anzahl, aber nur vermutlich attischer Gefäße, bloß schwarz gefirnißte Ware, ist auf der Halbinsel Krim gefunden worden.

Über die Beurteilung der betreffenden Graffiti ist bereits unter Kapitel I bei Besprechung der Publikation v. Sterns die Rede gewesen. Ich hebe die formalen Parallelen zu Stücken unseres Katalogs heraus:

Nr. 11, vgl. XLII.
Nr. 20, vgl. XXXI.
Nr. 42, vgl. XL (360 einziges Beispiel, Napf aus Athen).
Nr. 40, vgl. XLII.
Nr. 41, vgl. XLI.
Nr. 54, vgl. XXVII b.
Nr. 60, vgl. XXVII a.
Nr. 57, vgl. LXXX ff. (TIME).

Ad 57. Auch sonst kommt gleiches und ähnliches vor z. B. Cyprus Mus. 1902—1905 TIM und

1903 ΜΕ vermutlich Ligatur für das gleiche.

(Alles ganz schwarz gefirnißte Ware.)

Ferner Athen 638. Napf, s.f. spät. TIM

Endlich Neapel 916. Hals-Amphora gewöhnlich, s.f. TIM vermutlich = τιμα.

Ob zwischen diesen Stücken nähere Beziehungen vorliegen, ist schwer zu sagen, es scheint aber recht möglich. —

133, vgl. XLVII
128—130, vgl. LII.
135, vgl. LXVII.
132 (ΚΥΛΙ), vgl. LXV.

Auch hier scheinen die Gleichheiten nicht zwingend genug für die Möglichkeit bestimmter Einzelschlüsse.

Endlich Griechenland selbst:

Bei den Ausgrabungen der letzten Jahre am Aphaiatempel zu Aegina fand sich eine kleine Anzahl Scherben attischer Gefäße mit eingeritzten Inschriften.* Die auf die Henkelplatten der Kratere aufgeschriebenen Signaturen ΔΑ und ◬ (dasselbe in Ligatur) scheinen mir eine andere Bedeutung zu haben als unsere Inschriften, wegen der gut sicht-

* „Aegina, das Heiligtum der Aphaia“ 1906, Taf. 121 S. 465.

baren Lage auch wegen der rel. häufigen Wiederholung auf den aeginet. Funden, während ich sie sonst nicht kenne. Es sind vielleicht Marken oder Nummern des Tempelinventars. Die übrigen unter den Füßen eingeritzten Inschriften zeigen auch nichts Charakteristisches, sind aber wohl von gleicher Bedeutung wie unsere anderen derartigen Inschriften.

Genau so steht es mit den paar Inschriften auf Gefäßfüßen, die bei der Ausgrabung des Heraions zu Argos herausgekommen sind.* Indes sind die betreffenden Gefäßscherben nicht näher charakterisiert, so daß attische Herkunft nur vermutet werden kann. Zu vergleichen ist nur Nr. 25 mit XXVII a unseres Katalogs.

Von in Eleusis gefundenen attischen kleineren ganz schwarz gefirnißten Gefäßen tragen einige kurze Inschriften von 1, 2 und 3 Buchstaben unter dem Fuß eingeritzt: ΛΑ, ΑΝ, Κ, ΙΗ, Γ, ΓΥ, ΚΙΕ, ΟΤ, außerdem mehrfach ΗΙΕΡΟΝ. Letzteres hat sicher Bezug auf das Heiligtum. Es ist daher nicht ausgeschlossen, daß auch die kürzeren Inschriften, nicht in der Fabrik oder vom Verkäufer, sondern erst am Fundort, im Heiligtum aufgeschrieben sind.

Der Katalog der Vasensammlung in Athen (Couve-Collignon) gibt keine einzige Inschrift unserer Art. Indes müßte da genauer nachgeforscht werden. Freilich sind die großen Gefäße, wie sie sich in Italien so zahlreich gefunden haben, in Attika fast so selten wie im übrigen Griechenland und in den von uns besprochenen außeritalischen Fundorten.** Damit hängt es wohl zusammen, daß wir außer Italien die bedeutenderen und die größte Masse unserer Inschriften nicht wieder finden. Der attische Vasenexport nach Italien war eben der weitaus bedeutendste. Daher ist es ganz klar, wenn hier die meisten merkantilen Inschriften vorkommen. —

Außer den paar gelegentlich bereits erwähnten signierten Gefäßen, die sicher aus Athen stammen, wären nur noch ganz wenige kleine

* The Argive Heraion II, Taf. LXIX S. 187. Nummer 24—29.

** Eine diesbezügliche Zusammenstellung gibt der Aufsatz Miß Richters in the Annual of the Brit. School at Athens 1904/05, S. 224 ff. „The distribution of Attic Vases", das dortige Resultat wäre noch viel schlagender, wenn nicht einige der an großen attischen Gefäßen reichsten Sammlungen außer Betracht gelassen wären.

schwarz gefirnißte und spät schwarzfigurige Gefäße zu nennen, die einzelne Buchstaben oder undeutliches Gekritzel eingeritzt zeigen.* Bei den meisten ist es nicht einmal sicher, ob sie in Athen oder sonst wo in Griechenland gefunden sind.

Sechstes Kapitel.

Ursprung, Bedeutung und Zweck der Inschriften.

Die Frage nach der inhaltlichen Bedeutung und dem Zweck unserer Inschriften ist aufs engste verwoben mit der Frage nach ihren Urhebern und der Zeit ihrer Aufschreibung. Wie aus der Technik der Dipinti einerseits, andererseits aus dem Hervorgehen der Hauptmasse der signierten Gefäße aus außerattischen Fundplätzen, an denen man sich nicht der attischen Schrift bedient hat, zu ersehen ist, müssen die Inschriften bereits am Fabrikationsort der Gefäße, ein Teil sogar gleichzeitig mit den Gefäßen selbst angefertigt worden sein, also von den Fabrikanten oder den Händlern. Für die ionischen Inschriften auf Gefäßen, die vor 480 zu datieren sind, werden wir am besten die Händler, und zwar ionische, als Urheber annehmen; denn daß die Fabrikanten nur die Bild- und Meisterinschriften in der in Attika vor 480 noch ganz allgemein üblichen attischen Schrift, die Dipinti und Graffiti aber in ionischer Schrift geschrieben haben sollen, ist in der frühen Zeit kaum anzunehmen. Es müßte denn sein, daß Vasenfabrikanten ionischer Herkunft angenommen werden. Anders steht es mit den ionischen Graffiti auf Vasen aus der Zeit nach 480, wo Beeinflussung des attischen Alphabets durch das ionische bereits auch sonst bemerkbar ist. Es scheint mir sehr möglich, daß anfangs, als die attische Seemacht noch in kleinen Anfängen stand und ihr Handelsbereich noch nicht in die Ferne ging, i o n i s c h e Kaufleute den Export attischer

* W. Riezler hatte die Güte, einen Teil der athenischen Vasensammlung in meinem Sinne durchzusehen, aber nur wenige unbedeutende Inschriften gefunden.

Töpferware vor allem nach Italien, aber auch nach den östlichen und südlichen Mittelmeerländern besorgten. Erst nach den großen Perserschlachten wird Athen allmählich der ionischen Vermittlung entraten und bei seiner herrlich erblühenden Seemacht auf eigenen Schiffen die heimische Ware in die weite Welt verfrachtet haben. Die ionischen Inschriften auf Gefäßen nach 480 können also wohl von attischen Händlern aufgeschrieben sein,* zumal da die praktischere ionische Schrift zuerst wohl im Handelsgebrauch eingeführt worden ist. Eine Ausnahme wie 598 (siehe S. 78) wäre dann so erklärbar, daß einmal der Vasenmaler im Schreiben etwas fortschrittlicher war als der, welcher den Graffito aufgeschrieben hat, aber eben nur ausnahmsweise.

Was die Frage des Exports attischer Ware nach Italien anbetrifft, so stehen sich die Ansichten zweier Gelehrter gegenüber. Während Helbig** zu beweisen sucht, daß unter Vermittlung von Sizilien, namentlich von Syrakus, der Handelsverkehr stattgefunden habe, ist Furtwängler*** der Ansicht, daß die Etrusker selbst als kühne Seefahrer sich von Attika die Tongefäße und andere schöne Dinge geholt hätten bis zu ihrer gemeinsamen Niederlage mit den Karthagern in Sizilien (480). Es finden sich nämlich ältere attische Vasen, welche die Masse der Funde in Etrurien ausmachten, in Sizilien fast gar nicht; erst aus der Zeit von 480 ab weist Sizilien massenhaft attische Gefäße auf, während sie in Etrurien ganz bedeutend zurückgehen. Wäre Sizilien von Anfang an der Stapelplatz gewesen, würde diese Tatsache nicht zu erklären sein. Beiden Gelehrten scheint unmöglich, daß die Attiker selbst die etruskischen Häfen aufgesucht hätten, wegen der Unkenntnis etruskischer Verhältnisse, die bei den Attikern geherrscht zu haben scheint (Herodot sei offenbar aus phokäischer Quelle nur sehr ungenau unterrichtet). Läßt sich aus diesen Darlegungen nicht die beste Bekräftigung für meine Annahme ziehen? Attiker kamen offenbar nicht nach Etrurien; daß die Etrusker nach Attika kamen, ist nur ein Schluß e contrario, der ebenso-

* Die wenigen Ausnahmen von Graffiti mit attischen Buchstaben (595—598 und Anhang S. 104) sprechen dafür.

** Rendiconti della R. Acad. d. Lincei V, 1, 2, S. 79 ff., „sopra le relazioni commerciali degli Ateniesi coll' Italia".

*** A. Gemmen III, S. 172 f.

gut für die Jonier in Anspruch genommen werden kann. Von diesen ist aber außerdem bekannt, daß sie seit alter Zeit nach dem Westen gefahren sind (vgl. die Phokäer). Und dann sprechen die ionischen Handelsinschriften auf den attischen Vasen dafür, wie wir gesehen haben. Das bedeutende Abnehmen attischen Exports nach Etrurien seit 480 braucht sich nicht lediglich aus dem Abgeschlossensein der Etrusker durch die seit 480 zur See herrschenden Sizilianer zu erklären, sondern kann seinen Grund sehr wohl auch in einer absichtlichen Interesselosigkeit der zürnenden Besiegten an der Ware des produzierenden Siegers haben (für den Etrusker war Grieche offenbar Grieche, auch der Attiker ein Feind seit 480); vielleicht aber war auch der Wohlstand der Etrusker ein verminderter geworden, so daß sie mit ihren eigenen Kunstprodukten, die ja vielfach auf Nachahmung der griechischen und besonders der attischen Vasen ausgingen, sich zufrieden geben mußten. —

Wie und in welchem Sinn haben wir uns nun die Signierung der Gefäße vorzustellen? Ich denke mir das folgendermaßen: Die Händler sind selbst in die Fabrik gekommen und haben dort ihre Bestellungen gemacht. Man hat ihnen fertige Mustergefäße gezeigt, auf die sie ihre Bestellnotizen schrieben, sei es Gefäßnamen, Bezeichnung der Anzahl, des Preises, sei es bloß die Anfangsbuchstaben ihres Namens (nebeneinander oder in Ligatur, also Monogramme), oder mehreres zugleich. Eine Reihe von Kürzungen könnten einfach die Namen der Händler im Sinne von Adressen bedeuten. Die so signierten Mustergefäße, die natürlich mitverkauft wurden, dienten gleichzeitig für den Händler als Kontrolle der richtigen Ausführung seiner Bestellungen. Vielleicht haben die Besteller gelegentlich auch auf Gefäße notiert, die nur der Form nach fertig waren und erst auf besondere Bestellung hin eine bestimmte Dekoration erhalten sollten. So wären die Dipinti erklärlich, die ja den Brand der Gefäße mitgemacht haben. Es ist aber gar nicht nötig, alle Signaturen den Händlern zuzuschreiben, ein Teil wird wohl auf die Fabrikanten entfallen. Auch diese können Gründe genug gehabt haben, die Gefäße mit geschäftlichen Zeichen zu versehen, die den Käufer und Liebhaber gar nichts angingen, genau so wie heute noch die meisten unserer Geschirre entweder vor dem Brand eingepreßte Zahlen und

Zeichen oder auch nachher mit Tinte aufgeschriebene Notizen zeigen, die nur dem Eingeweihten verständlich sind. In vielen, ja in den meisten Fällen wird es durchaus vergebens sein, eine genaue Lesung der geschäftlichen Gefäßinschriften zu suchen; wir werden uns mit einer allgemeinen Erklärung zufrieden geben müssen. Das wichtigste Resultat ist uns auch gar nicht die Einzellesung, sondern die Konstatierung eines nahen Bedeutungszusammenhangs zwischen Gruppen gleicher Signaturen und zugehöriger Gefäße. Genauer im einzelnen in die Bedeutung einzudringen, ist uns nur da vergönnt, wo in einem uns bekannten Alphabet eine Inschrift möglichst wenig gekürzt geschrieben ist, so wie bei einer Anzahl der Gefäßnamen mit Zahlenangaben es der Fall ist. Auf diese Beispiele haben wir hier noch näher einzugehen.

Die Beziehung der Inschriften zu den Gefäßen selbst, auf welchen sie sich befinden, wollen wir, wenn irgend möglich, festhalten. Haben wir bloße Zahlenangabe, Anzahl oder Preis, oder nur eines von beiden, so ist ohne Zweifel eins oder mehrere solcher Gefäße, wie das beschriebene gemeint. Wo zwei Zahlen nach einem Gefäßnamen stehen, ein Wertzeichen aber fehlt (z. B. 560—562, 592 u. a.), kann es zweifelhaft sein, ob letzteres zu ergänzen ist zur zweiten Zahl oder ob etwa zwei Serien von verschieden vielen Stücken anzunehmen sind. Wo eine Zahl links vom Gefäßnamen und zwei Zahlen rechts davon (z. B. 587) stehen, läßt sich denken: fünf Drachmen ist der Preis für eine Serie von zwölf Stück und eine von dreißig Stück, wobei etwa die Größe der *κάδια* verschieden ist.

Bei mehreren Inschriften beziehen sich die Gefäßnamen offenbar nicht auf das signierte Gefäß selbst. In manchen Fällen kann die Beziehung zweifelhaft sein. Eine Entscheidung ist da sehr schwer, weil unsere Kenntnis der antiken Gefäßnamen, wie wir oben schon gesehen haben, eine sehr mangelhafte ist und überdies bereits im Altertum ein großes Durcheinander in dieser Hinsicht geherrscht zu haben scheint.* Unser Hauptgewährsmann ist Athenaios. Er setzt aber wie Hesychios meist eine Anzahl Synonyma und beschreibt selten eine Form so, daß wir ohne Zweifel ein bestimmtes uns bekanntes Gefäß identifizieren

* Vgl. auch Anhang am Schluß.

können. Die Anwendung von Gefäßnamen auf eine bestimmte Gefäßform war eben offenbar lokal und zeitlich einem großen Wechsel unterworfen. — Indes in solchen Inschriften, wo mehrere verschiedene Gefäßnamen mit verschiedenen Anzahl- und Preisangaben figurieren wie bei LXXX bis LXXXVI, ist es über allem Zweifel erhaben, daß nicht mit all den Bezeichnungen das signierte Gefäß gemeint sein kann. Bei LXXX bis LXXXIV bezieht sich wohl sicher die erste Bezeichnung „κρατῆρες" auf das Gefäß (Glockenkrater), bei LXXXV und LXXXVI wohl keine der beiden Bezeichnungen. In diesen Fällen werden wir eine etwas laxere Beziehung anzunehmen haben. Wir denken uns etwa, ein Händler bestellt oder ein Fabrikant verzeichnet auf einem Musterstück eine Anzahl großer Gefäße gleich dem Musterstück und außerdem eine Anzahl kleinerer Gefäße, die zu den großen in irgend einer Beziehung stehen, sei es hinsichtlich des Gebrauches, sei es durch eine gleichartige Dekoration o. ä. Wir hätten damit also eine Art Servicebestandangabe, wie schon Schoene (l. c.) ausgeführt hat. Freilich in dem Umfange, wie er annimmt, möchte ich das nicht gelten lassen. Genau so wie bei den Metallgefäßen, bei denen das Hauptstück die Gesamtgewichtsangabe des Services trägt und somit dem Besitzer gegenüber den Sklaven eine Kontrolle bildet, dürfen wir uns bei unseren Tongefäßen die Sache nicht vorstellen.* Während bei den Metallgefäßen die Signatur gerade einen dauernden Wert und zwar für den Besitzer hat, ist sie bei den Tongefäßen nur von vorübergehender merkantiler Bedeutung, nur solange die Gefäße sich im Magazin der Fabrik oder beim Händler und Verkäufer befinden, hat sie Gültigkeit. Die hier in Frage kommenden Tonvasen sind offenbar in Italien gefunden und es ist sehr fraglich, ob die dortigen Besitzer die griechische Signatur verstanden haben, keinesfalls aber ist sie von ihnen selbst aufgeschrieben. Eine vom Fabrikanten oder Verkäufer gemachte Serienangabe kann auch da vorliegen, wo nur ein Gefäßname mit Zahlenangabe aufgeschrieben ist, z. B. 600, 599, 560 bis 562, 554—558.

Man hat sich die Möglichkeit einer Zusammenstellung von Lekythen und Amphoren oder Hydrien nicht erklären können. So schon Schoene l. c. und Furtwängler „Vasenmalerei" I, S. 178. Warum

* Siehe Schreiber, „Alexandr. Toreutik" S. 396.

sollen nicht zu einem großen Aufbewahrungsgefäß für Öl, wie die Amphoren und Hydrien es vermutlich waren, eine Anzahl kleinerer Gefäße wie die Lekythen gehören, in welche die große Menge Öl zum Einzelgebrauch ausgeteilt wird, etwa an die Familienmitglieder oder noch wahrscheinlicher an die Teilnehmer eines Symposions. Ist doch bekannt, daß man sich während der Gelage zu salben pflegte. Jedem Symposiasten wäre also ebensogut wie ein Trinkgeschirr auch ein Salbgefäß gefüllt mit Öl gereicht worden. Ich könnte mir aber auch noch eine andere Erklärung für ΛΗΚV (und ΛΗ) denken, nämlich daß mit *λήκυθοι* die damit signierten Amphoren und Hydrien doch selbst gemeint sind. *λήκυθοι* wäre dann in der Bedeutung Ölgefäße schlechthin gebraucht, nicht in der uns geläufigen der schlanken, flaschenartigen Gefäßgattung. Gleichgültig, ob die etymologische Erklärung der Alten mit *ἔλαιον κεύθειν* falsch ist, sie bezeugt uns doch die Vorstellung, welche man im Altertum von dem so benannten Gefäß hatte — und die war demnach einfach Ölbehälter.*

Mag sein, daß in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts, wo die typische Form der Ölflasche als Grabschmuck allgemein auftritt, auch die Bezeichnung *λήκυθος* sich auf solche Gefäße spezialisiert hat; trotzdem kann zur Zeit, in der unsere Gefäße mit ΛΗΚV signiert wurden (cr. 500), der Ausdruck ein viel allgemeinerer gewesen sein, meinethalben auch nur im Kreise der Fabrikanten und Händler. Etwas anderes ist es mit unserem späten Beispiel (600) aus dem Ende des fünften Jahrhunderts, wo *ληκύθια* mit *οἰνοχόαι* vereinigt auftritt. In dieser Zeit und in der Zusammenstellung mit einem anderen Gefäß kleinerer, ähnlicher Gattung ist wohl die uns geläufige Form des *ληκύθιον* (ist dazu noch Deminutivform) gemeint.

Eine Parallelerscheinung zu unseren Händlernotizen in der gallisch-römischen Gefäßindustrie mag hier angeführt werden. „Auf Terra sigillata Scherben von Graufesenque und Montans** finden sich zahlreiche Graffiti,

* Lekythos in andrer Bedeutung als der archäologisch üblichen: siehe Pottiers ‚lecythus'-Artikel bei Daremberg-Saglio S. 1023.

** Hermet, Revue arch. 1904; Dechelette, „Les vases céramiques ornés de la Gaule romaine" I, S. 85.

welche Abrechnungen über gelieferte Gefäße enthalten, in denen die Zahl der gelieferten Gefäße (auch Benennung der Form) jedesmal hinter einem Töpfernamen steht. Da fast alle diese Namen uns auch von den Stempeln der südgallischen Gefäße her bekannt sind und dort meist auch mit dem Zusatz „officina“ begegnen, also Namen von Fabrikherrn sind, wird man diese Listen nicht als Notizen der Töpferei auffassen dürfen, in welchen die von den einzelnen Arbeitern gelieferten Stücke notiert waren, sondern mit Déchelette sie als Notizen der Händler ansehen, welche in den Fabriken des Gebietes das Geschirr zusammenkauften, das sie dann in der weiten Provinz verbreiteten.“ (So Dragendorff im „Bericht über die Fortschritte der römisch-germanischen Forschung im Jahre 1904“, S. 64.) —

Eine ganz sichere Angabe von Anzahl und dazugehörigem Preis haben wir nur in wenigen Fällen bei unseren Inschriften. LXXX bis LXXXIV und XCIII. Wir entnehmen daraus:

6 Kratere kosten 4 Drachmen (bei allen vier Beispielen gleich), 20 Bathea kosten 1 Drachme 1 Obol (in 595 und 596). Für Oxides ist die Preisangabe schon unsicher, weil nur vermutlich die voraufgehende oder nachfolgende Preisangabe darauf zu beziehen ist. Demnach: 10 Oxides kosten 1 Drachme 1 Obol (595), 8 Oxides kosten 1 Drachme 1 Obol (596) — der Unterschied ist sehr unbedeutend. 20 Oxides kosten 3 Drachmen. Also ungefähr 1 Stück 1 Obol. Bei 597 kosten 40 *ὀξίδες* nur 1 Drachme und bei 598 20 Stück 3 Obolen. Also à $^1/_7$ Obol. Endlich Oxybapha 20 Stück kosten 1 Drachme,* 50 Stück 3 Drachmen (598) und 12 Pellinia 3 Drachmen (598). Diese Preise stimmen recht gut zu der literarischen Überlieferung bei Aristophanes (Frösche 1262), wonach eine recht schöne Lekythos 1 Obol kostet. Die Kratere sind offenbar die größten und wertvollsten Stücke unserer Preisliste; denn 1 Stück kostet 4 Obolen. Dann kommen die Pellinia à $1^1/_2$ Obolen, ferner die Oxides à 1 Obol, dann die Bathea und Oxybapha à zirka $^1/_3$ Obol. Am billigsten sind die Oxides der letzten zwei Inschriften.

In den paar Fällen, wo die gleiche Signatur unter dem Fuß und dem Deckel ein und desselben Gefäßes sich findet, ist die Bezeichnung

* NB. der Preis für Oxybapha = dem für Bathea, auch dies scheint für die Identität der Gefäßnamen zu sprechen.

der Zusammengehörigkeit evident. Daß nebenbei noch eine andere Bedeutung vorliegt, ist nicht ausgeschlossen.

Die Annahme, daß einige unserer Inschriften das Fassungsvermögen der betreffenden Vasen bezeichnen könnten, läßt sich in keinem Falle erweisen, so gut denkbar sie an und für sich wäre.*

Die Gleichzeitigkeit der Entstehung oder des Exports im engsten Sinn des Worts als Forderung für alle mit gleichen Handelsinschriften versehenen Gefäße aufzustellen, ist durchaus nicht nötig, wenn vielfach auch recht wahrscheinlich. Denn eine gleiche Signatur kann sich in ein und demselben Atelier oder bei ein und demselben Händler mehrere Jahre lang sehr wohl in Übung erhalten haben. —

Für meine Annahme, daß die Händler ihre Bestellungen in der Fabrik gelegentlich vor der Fertigstellung der Gefäße gemacht haben, finde ich in der Publikation „Aegina, das Heiligtum der Aphaia" einen sehr gut passenden Parallelbeleg. Furtwängler legt dort (S. 479 f.) in überaus anziehender und einleuchtender Weise dar, daß die mehrfach im Aphaiatempel gefundenen typisch naukratitischen Gefäße mit der aufgemalten Inschrift *Ἀριστοφάνης* u. a. von aeginetischen Kaufleuten in der Fabrik zu Naukratis ausdrücklich mit Aufschrift ihres eigenen Namens als Weihende (also vor dem Brand der Gefäße) bestellt und ihrer heimischen Göttin Aphaia aus fernem Land zum Geschenk mitgebracht worden sind. Ist auch die Veranlassung der Bestellung hier eine andere, im Grunde haben wir doch ganz dieselbe Sache.

Siebentes Kapitel.

Formale Parallelen aus anderen Gebieten und Epochen.

Die nicht lesbaren Zeichen unserer merkantilen Inschriften, die einen größeren Teil derselben ausmachen, sind bisher nur untereinander verglichen worden. Es ist aber auch nötig, auf anderen Gebieten Umschau zu halten nach Parallelen, die eventuell zur Deutung oder zur

* Vgl. Anhang am Schluß.

Bestimmung irgendwelcher Abhängigkeit dienen könnten. Für die sachliche Erklärung im einzelnen ist dabei freilich nichts zu erwarten. Denn, wenn die Zeichen nicht lesbar sind, sind sie günstigstenfalls auch nur allgemein und ungefähr deutbar. Wichtig bleibt also nur die Frage, ob formelle Gleichheit mit Zeichen anderer Gebiete und Zeiten auf innere oder äußere Abhängigkeit, Ursprung u. dergl. schließen läßt.

Signierungen mittels Zeichen (ich meine darunter auch Buchstaben und Ligaturen) finden sich auf verschiedenartigen Gegenständen und Geräten und während des ganzen Altertums. Am häufigsten sind Signaturen auf Tongefäßen (siehe Einleitung) und auf Bausteinen (siehe Richter „Antike Steinmetzzeichen“ in B. Winckelmannspr. 1885) anzutreffen. Aber auch figürliche Terrakotten (siehe Bull. Corr. hell. 1883 S. 204 ff. „Fouilles dans la Nécropole de Myrina) und Bronzegeräte (siehe Zannoni „La Fonderia di Bologna“ und „Scavi di San Francesco“) tragen Signaturen. Zahlreich sind Zeichen auf griechischen Münzen, auf Bleimarken (siehe Ann. dell' Inst. 1868 Tav. K) und auf Gewichten (siehe Lindemann „Zur Geschichte der Polyeder und der Zahlzeichen“, Abh. d. bayer. Ak. d. W., phys.-math. Klasse 1896, 1897, 1898).

Da die späteren Epochen sich meist geläufiger Buchstaben oder Ligaturen zum Signieren bedienen, wenn auch in nicht zu entziffernder Einzelbedeutung, so ist häufige Wiederkehr gleicher Signaturen auf verschiedenen Gegenständen nicht weiter merkwürdig. Auffallend ist aber, daß ein großer Teil der Zeichen nicht alphabetischen Charakters verschiedenster Epochen sich völlig gleichen oder doch sehr ähnlich sind. Ja sogar das Mittelalter kennt auf gotischen Bauten Steinmarken, die den antiken vielfach aufs Haar gleichen (siehe Richter l. c.).*

Die überraschende Tatsache von der Gleichheit der Signaturen auch auf zeitlich und örtlich oft weit entfernten Gebieten läßt im ersten Augenblick wohl die Vermutung aufkommen, es möchte ein innerer geheimnisvoller Zusammenhang zwischen all den genannten Zeichen bestehen. Und in der Tat haben mehrere namhafte Gelehrte dieser Versuchung nicht widerstanden und sogar weittragende Schlüsse darauf auf-

* Z. B. das Zeichen XLVIb) meines Katalogs fand ich genau auf Säulentrommeln der Nürnberger Lorenzkirche.

gebaut. Indes bei näherer und nicht von zu großer Phantasie getrübter Betrachtung zeigt sich, daß es sich in Fällen der Gleichheit stets nur um die einfachsten Kombinationen gerader und krummer Linien handelt, die komplizierteren Zeichen niemals aber Parallelen auf entfernteren Gebieten, sondern nur im allerengsten Kreise haben.

Richter (l. c.) hat den von Brugsch und Rziha vermuteten geheimnisvollen Zusammenhang der Steinmarken und Steinmetzzeichen verschiedenster Kulturen und Epochen trefflich zurückgewiesen.

Fl. Petrie hat bezüglich ägyptischer Topfmarken aus den ältesten und jüngeren Fundstätten einerseits und alten kretischen Zeichen auf Gemmen, Steinblöcken und Tontafeln, die er mit karischen und hispanischen Zeichen auf einer Tafel vereinigt, („Kahun, Gurob, Hawara“ 1890 S. 43 und „The royal tombs of the first Dynasty“, Part I 1900 S. 29) die abenteuerlichsten Vermutungen angestellt, denen sich Evans teilweise angeschlossen hat (‚Cretan Pictographs‘ 1895 u. J. H. St. 1894). Petrie spricht von einem „mediterranen“ Alphabet, das aus den Zeichen der prähistorischen ägyptischen Töpfe hervorgegangen sein und die Grundlage für alle Schrift der ans Mittelmeer grenzenden Völker gebildet haben soll. Capart verficht mit Unrecht in seinen „Débuts de l’art en Égypte 1904“ Petries Ideen gegen die schlagenden Widerlegungen Weills (Rev. arch. 1903, I. „La question de l’écriture linéaire dans la Méditerranée primitive“).

Ein von Prof. Frhrn. von Bissing mir gütigst zur Verfügung gestellter Entwurf (vor Jahren abgefaßt, aber nicht mehr für den Druck bestimmt) widerlegt mit ähnlichen Gründen wie Weill die Möglichkeit eines Zusammenhangs der Topf- und Steinmarken der verschiedenen ägyptischen Epochen.*

Leider ist auch der Mathematiker Lindemann bei seinen Untersuchungen über die Entstehung der Zahlzeichen (l. c.) allzusehr den gefährlichen Spuren Petries gefolgt, indem er die Idee von der angeblich

* v. Bissing weist nach, daß die Zeichen und Marken, die sich auf ägyptischen Töpfen und Bausteinen von den ältesten Zeiten bis in die Spätzeit finden, mehrfach Hieroglyphen oder Abkürzungen von solchen sind, zum größeren Teil aber einfache Gelegenheitszeichen ohne bleibenden Wert. Irgend eine Regelmäßigkeit in der Form und Auswahl ist nicht zu konstatieren; es kehren nur die einfachsten linearen Kombinationen öfters wieder. Diese allein aber sind es, die auch in anderen Ländern sich finden.

gemeinsamen mediterranen Schrift für zutreffend hält und bei seinen Darstellungen zugrunde legt.

Die merkantilen Zeichen auf attischen Vasen sind bisher, soviel mir bekannt ist, noch keiner solch phantastischen Spekulation zum Opfer gefallen; wohl nur deshalb, weil sie zu wenig bekannt waren. Petrie hätte sich sicherlich nicht die schönen zahlreichen Parallelen zu seiner Vergleichstabelle entgehen lassen. Mit diesem Kapitel wollte ich der Möglichkeit einer solchen Vergewaltigung der von mir gesammelten Zeichen vorbeugen. Ich erachte es für überflüssig, für die merkantilen Zeichen eigens einen umständlichen Beweisgang anzutreten. Das, was Richter, v. Bissing und Weill den genannten phantastischen Behauptungen entgegnet haben, kann in gleicher Weise auch gegen eine eventuelle Einreihung der merkantilen Inschriften in die „mediterrane“ Schrifttabelle gesagt werden.

Schluß.

Das Programm der vorliegenden Arbeit lautete, die auf attischen Vasen eingeritzten und aufgemalten Inschriften merkantilen Charakters zusammenzustellen und sie nach verschiedenen Gesichtspunkten zu untersuchen. Außer den hierbei verfolgten Zielen ergab sich eine Reihe von unerwarteten Nebenresultaten, die hier am Schlusse kurz zusammengefaßt sind:

Für die Epigraphik ist von Bedeutung der Nachweis, daß ionisches Alphabet in eingeritzten merkantilen Inschriften auf attischen Vasen seit etwa 500 keine seltene Erscheinung ist; ferner, daß das milesische Zahlenalphabet bis zirka 480, das dezimale Zahlensystem von zirka 480 ab bei den merkantilen Inschriften in Gebrauch war. Auch das Vorkommen von Ligaturen und sonstigen Kürzungen in ungewöhnlich früher Zeit ist an zahlreichen Beispielen dargetan worden.

Für die Chronologie der attischen Vasen ergab sich, wenn auch nichts wesentlich Neues, so doch eine neue Bestätigung der durch die

Gräberfunde und stilistischen Untersuchungen bereits erwiesenen Gleichzeitigkeit des jünger schwarzfigurigen und des älter rotfigurigen Stils. Endlich ließ sich eine neue Bekräftigung erbringen für den attischen Ursprung der sogenannten affektierten Amphoren und der Gefäße des Amasis.

Die antike Handelsgeschichte erfährt eine Bereicherung durch den sehr wahrscheinlichen Nachweis, daß der attische Vasenexport nach Italien und wohl auch nach anderen Mittelmeerländern bis etwa 480 in Händen von Joniern gelegen hat, und daß der Wahrscheinlichkeit der Übernahme des Exports durch die Attiker selbst nach 480 vonseiten der merkantilen Inschriften kein Hindernis im Wege steht. Auch andere hier hereinspielende Faktoren, wie das Abnehmen des Imports attischer Vasen in Etrurien nach 480 und Zunehmen an anderen Orten, glaube ich mit meinen übrigen Feststellungen in Einklang gebracht zu haben.

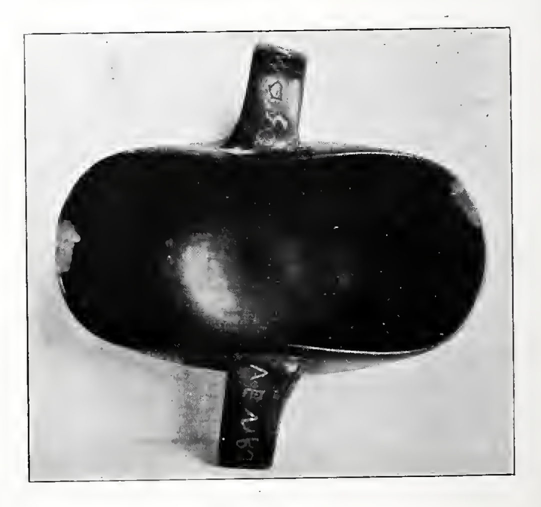
Endlich gewährten die merkantilen Inschriften auch einigen Einblick in die Fabrikation, die Art des Verkaufs und die Preise attischer Vasen.

Anhang.

I. Es war oben schon mehrmals die Rede von Gefäßen mit eingeritzten Namen, die sich auf die betreffenden Gefäße selbst beziehen. Es gibt außer den erwähnten noch eine Anzahl derartiger Inschriften, die in unserem Katalog keine Aufnahme gefunden haben, da sie keinen merkantilen Zweck haben. Sie sind zusammengestellt von Rolfe in „Harvard Studies in class. Philologie“ II, S. 89. (Darunter auch „Hemikotylion“, das offenbar eine Maßbezeichnung ist. Siehe auch Walters „History of Ancient Pottery“ I, S. 135.) In diesen Beispielen ebenso wie in den von mir besprochenen zeigt sich, wie verschiedenartig die Veranlassung und der Zweck des Aufschreibens eines üblichen oder auch eines besonders gewählten Namens sein kann.

Ein neues, besonders amüsantes Beispiel möchte ich bei dieser Gelegenheit veröffentlichen. Ein kleines, absonderlich geformtes Gefäß* von bester attischer Technik, ganz gefirnißt bis auf die tongrundig gelassene nur mit Firnisring und Punkt gezierte Unterseite des Fußes, trägt auf der Oberseite der Henkel folgende eingeritzte Inschrift: ΛΕΝΒΟΣ ΟΝΟΜΑ — Schiffchen ist mein Name. Die Bezeichnung ΛΕΜΒΟΣ (mit Μ) wird nach Hesychios für kleines Schiff = *ἐφόλκιον* (Anhängschiff) gebraucht. Die Bezeichnung auf das Gefäß angewandt, ist trotz der Singularität verständlich und paßt recht gut. Ich erinnere nur an die tönernen Boote (*ὀστράκινα πορθμεῖα*), die im Nildelta zur Überfuhr dienten (Strabo XVII Cap. I). Die besondere Benennung des in seiner Form offenbar einzigen Väschens ist dem Verfertiger oder dem Besitzer zuzuschreiben. Daß in diesem Falle die ungewöhnliche Form die Veranlassung war zur Aufschreibung eines ebenso ungewöhnlichen Namens, ist klar. Entstanden ist die Form durch seitliches Eindrücken eines halbkugelförmigen auf der Scheibe gedrehten Schälchens vor dem Brand.


Seitenansicht.


Oberansicht.

* Das Gefäß war vor kurzem im Kunsthandel. Prof. Furtwängler hatte mich darauf aufmerksam gemacht. Die 2 nebenstehenden Abbildungen sind in 2/3 Lebensgröße nach meinen photographischen Aufnahmen hergestellt.

II. Ein sehr wichtiger Graffito, Gefäßname und Zahlenangabe enthaltend, ist mir während des Druckes noch bekannt geworden. Unter dem Fuß einer r.f. Pelike aus der Zeit um 470, gefunden in Sizilien,* ist eingeritzt: MꜰIIIIꞀEKV⊕IΔEΣΔΔ. Die von Orsi zitierte Deutung Halbherrs: 10001 Drachmen 4 Obolen Lekythiden 20 (zweifellos eine Maßangabe), ist unbedingt abzuweisen. Was soll eine so ungeheure Preisangabe auf der Pelike und welche Maßgröße müßte eine Lekythis haben? Schon die eine Drachme und die 4 Obolen neben 10000 Drachmen machen eine so hohe Preisangabe unwahrscheinlich. Nach allen vorhergehenden Analogien kann nur gelesen werden: 1 Drachme 4 Obolen kosten 20 Lekythiden, das Stück also 1/2 Obol. Das paßt sehr gut zu den übrigen Preisen kleiner Gefäße. Daß Lekythiden kleine Gefäße sind, ist klar. Wir haben es offenbar mit einer Nebenform von Lekythos zu tun, analog den Bildungen Lepastides und Arystides (s. LXVI und LXXVIII). — Möglicherweise ist der Graffito ΛEKV (LXX) zu ΛEKV⊕IΔEΣ zu ergänzen. — Das vor dem Drachmenzeichen stehende M muß als eine für uns nicht zu entziffernde Kürzung von der Deutung ausscheiden (vgl. z. B. LXXVIII). Für die auffallende, rein attische Schreibweise von ꞀEKV⊕IΔEΣ ist auf das S. 78 und 92 Gesagte zu verweisen. Es ist der einzige mir bekannte Fall.

III. Für eingeritzte Personennamen, die in den meisten Fällen wohl den Besitzer nennen, möchte ich ein Beispiel der Münchner Sammlung anführen. Auf der s.f. Hydria 484 ist unter dem Fuß groß eingeritzt ΣIMON. Der Charakter der Schrift gleicht auffallend der der Graffiti XXX und XXXII. Es wäre denkbar, daß ein Händlername als Adresse vorliegt und zwar aus demselben Kreis wie die genannten Graffiti. Das Gefäß stammt aus Vulci, die Inschrift aber ist griechisch. An einen griechischen Besitzer, der das Gefäß vor dessen Export nach Etrurien gehabt haben und seinen Namen aufgeschrieben haben könnte, ist nicht so gut zu denken, als an einen Händler.

Diesem Beispiel gegenüber steht folgendes: Unter dem Fuß einer

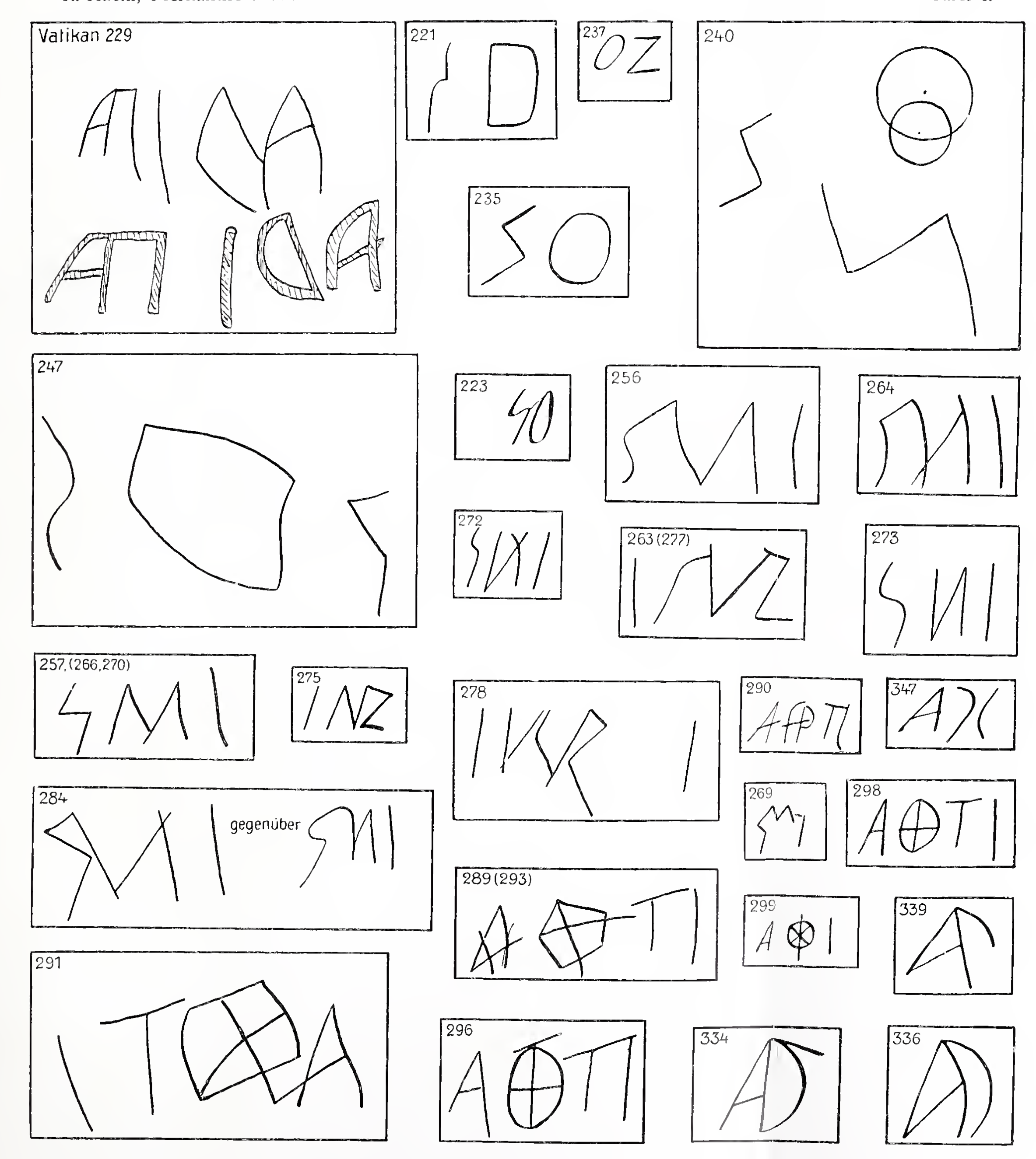
---

* Publiziert von Orsi in Mon. dell' Academia dei Lincei 1907 S. 370. Der Graffito ist nur in Lettern wiedergegeben.

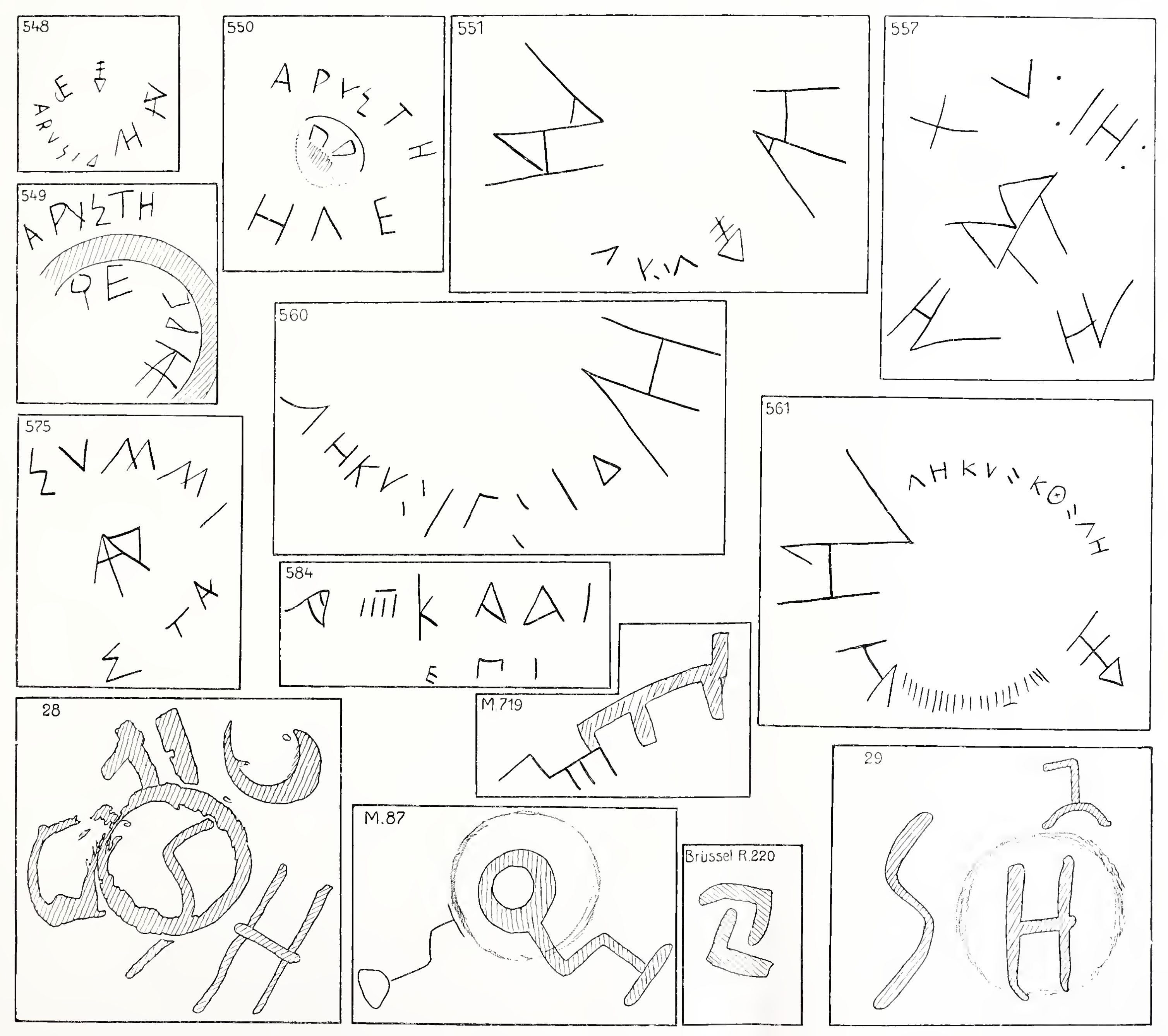
r.f. attischen Schale sicher attischen Fundorts* ist in den Firnis etwas unbeholfen eingeritzt der Name: ΧΣΑΝΘΙΑΣ (Nominativ, attische Schreibart). Hier ist wegen der groben Einritzung in den schmückenden Firnis, vielleicht auch wegen des attischen Fundorts an eine Besitzerinschrift zu denken.

---

* Der Fuß (die Schale selbst fehlt) stammt aus Athen und ist in meinem Besitz.


Vatikan 229
221
237
240
235
247
223
256
264
272
263 (277)
273
257, (266, 270)
275
278
290
347
284
gegenüber
269
298
289 (293)
299
339
291
296
334
336

r.f. a
unbe
art).
vielle
zu d

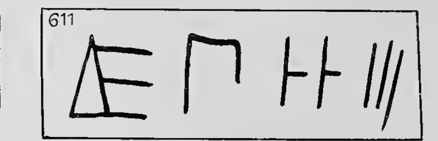

548
550
551
557
549
560
561
575
584
M.719
28
29
M.87
Brüssel R.220



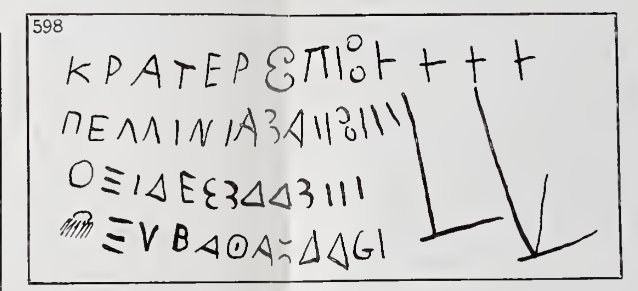


595

600



597



601a

zu S 60 (Pyxis S.Arndt)

582

601

592

577



Römische weibliche Gewandstatuen

Von

ANTON HEKLER

Vorwort.

Als Hauptaufgabe habe ich bei der vorliegenden Arbeit betrachtet: zu unserer Kenntnis des Verhältnisses von griechischer und römischer Kunst einen festen Beitrag zu liefern. Das gewonnene Resultat erscheint um so bedeutungsvoller, als neuerdings der römischen Kunst durch Wickhoff und Riegl (Wiener Genesis — Spätrömische Kunstindustrie in Österreich-Ungarn) eine ganz seltsam irrtümliche Beleuchtung zugeführt wurde. Diese Gelehrten wollen der römischen Kunst eine ganz selbständige Formkraft und eigene Gestaltungsfähigkeit zuerkennen.[1]) Ihren Ausführungen gegenüber stehen nur die kurzen, aber ihrem Inhalte nach vorzüglichen Bemerkungen von J. Strzygowski in seinem Buche: Orient und Rom, worin er die Wickhoff-Rieglsche These glücklich zu widerlegen versucht.

Bei der überall sich bekundenden formalen Abhängigkeit der römischen Kunst von der griechischen, ergab die Zusammenstellung der sicher datierbaren Porträtstatuen auch zur Geschichte des Kopierens und Datierung der Kopien wichtige neue Gesichtspunkte. In der Anordnung des Materials erschien mir die historische Betrachtungsweise empfehlenswerter, indem die Anordnung nach den wichtigsten kopierten Typen methodisch bedenklich, schwierig und nur zu Ungunsten der Klarheit im ganzen Aufbau der Arbeit durchführbar wäre. Diese Grundlage bietet nämlich keine Anhaltspunkte zu der zeitlichen Bestimmung

---

[1]) Auch das neue Buch von Mrs. Arthur Strong: „Roman sculpture" ist von dieser Anschauung getränkt. Außer den Abbildungen bringt diese Arbeit recht wenig Erfreuliches. Der Verfasserin mangelt es nicht an Fleiß, sondern an der Fähigkeit des selbständigen Sehens, ohne welchem keine neu aufbauende Kunstgeschichte geschrieben werden kann. Der ganze Wert der Forschung ist auf dem Spiel, wenn man mit vorgefaßter Meinung an die Monumente herantritt. Mrs. A. Strong sieht mit den Augen Wickhoffs und Riegls: darum ist ihre Geschichte der römischen Plastik ganz mißlungen. — Es ist merkwürdig, daß die männlichen und weiblichen Porträtstatuen im genannten Werk ganz außer acht gelassen wurden. Ihre hervorragende Wichtigkeit scheint die Verfasserin nicht erkannt zu haben.

der erhaltenen Denkmäler. Die Typen sind Ausdrucksformen, die zeitlich weit und breit auseinanderfließen, in verschiedenen Epochen benutzt werden. Durch die erwähnte Methode wäre die historische Folge umgeworfen, zerstört worden. Deshalb habe ich die zeitliche Anordnung vorgezogen und einen zusammenfassenden Typenkatalog erst am Schlusse als Überblick folgen lassen. Durch die vorangeschickten Ausführungen gewinnt diese katalogartige Zusammenstellung erst Leben und Blut.

Die Werke, die wir zu betrachten haben, sind keine Kunstwerke ersten Ranges. Sie bieten dem Betrachter nur sehr selten wirklich tieferen Genuß, geschweige freudige Begeisterung. Wir treffen nirgends glänzende Künstlernamen, kräftige, weitstrahlende Persönlichkeiten mit klar ausgesprochener Eigenart des Sehens und Gestaltens, mit individuellem Formempfinden. — Und doch hat die Beschäftigung auch mit solchen geringeren Leistungen der Kunst große Anziehungskraft für jeden, der dem Leben der künstlerischen Form freudig nachzugehen fähig ist. Es ist die einzig wirklich würdige Aufgabe der Kunstwissenschaft, die Kunstwerke als gestaltete Formen in ihrer Entstehung und Wirkung verstehen zu lernen. Das Kunstwerk als Formproblem aufgefaßt ist der Kern jeder gesunden Kunstbetrachtung.[1]) Und so aufgefaßt, werden selbst die Leistungen einer weniger glücklichen Zeit immer Interesse nicht nur für den forschenden Geist, sondern auch für das Auge haben. In dem Sichhineinsehen in die Denkmäler, in dem Arbeiten mit den Augen auf dem Wege der unmittelbaren Anschauung, wobei alle literarischen Hilfsmittel versagen, wo das Sehen und die Beobachtung die einzigen Führer sind — lag der Hauptreiz auch der vorliegenden Arbeit. Es mußte eben eine jede Zeile sozusagen mit den Augen geschrieben werden.

Bei der großen Menge der Denkmäler, die in den verschiedenen Museen und Privatsammlungen zerstreut sind, kann die vorliegende Arbeit keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit machen. Immerhin wird das gesammelte Material genügend erscheinen, um auf die vorgelegten Fragen eine klare, verläßliche Antwort zu gewinnen. Ich hoffe, im Laufe der nächsten Jahre das Fehlende noch in einer größeren Publikation nachtragen zu können.

Ich muß es sehr bedauern, daß ich bei meinem Aufenthalte in Rom trotz wiederholter Bemühungen in die Sammlungen des Prinzen Alessandro Torlonia keinen Zutritt bekommen konnte, daher einzig auf die vorhandenen Photographien angewiesen war.

Um so willkommener war die große Zuvorkommenheit und Liberalität, die ich von der Seite der Museumsdirektoren in Rom und Neapel erfahren durfte. Besonders für die gütigst erteilte Erlaubnis zum Photographieren spreche ich ihnen auch an dieser Stelle meinen herzlichen Dank aus. Durch briefliche

---

[1]) Siehe meine Ausführungen in der Beilage der Allgemeinen Zeitung 1907 Nr. 156.

Auskunft und Mitteilung von photographischen Aufnahmen haben die Arbeit vielfach gefördert und unterstützt die Herren: Dr. W. Amelung und Professor G. Körte in Rom, Dr. P. Arndt in München, H. de Villefosse und E. Michon in Paris, C. Smith in London, Geh. Rat Professor Dr. G. Treu in Dresden, Professor Dr. W. Winnefeld in Berlin. Zu ganz besonderem Danke bin ich verpflichtet dem Herrn Direktor Dr. Carl Jacobsen in Kopenhagen, der mit großer Liebenswürdigkeit eigens für diese Arbeit in seiner Sammlung photographische Aufnahmen anfertigen ließ und durch Mitteilung der Resultate seiner Untersuchungen mich auf die freundlichste Weise unterstützte.

Schließlich möchte ich an dieser Stelle des seitdem dahingeschiedenen großen Meisters Professor Dr. A. Furtwängler gedenken, durch dessen Anregung diese Arbeit entstanden ist. Seinem fortdauernden Interesse, seiner wertvollen Unterstützung verdankte die Arbeit die höchste Förderung.



Erstes Kapitel.

Die Grundelemente des griechischen Gewandstiles in entwickelungsgeschichtlicher Folge.

Die künstlerische Gestaltung des Gewandes ist ein Problem, das die griechische Kunst immer auf das lebhafteste beschäftigte und wofür die großartige Erfindungskraft dieser Künstler mannigfache, vollendete Lösungen gefunden hat. Keine andere Kunst hat die künstlerische Wirkungskraft des Gewandes als Ausdruck „der Raum- und Funktionswerte der Erscheinung“[1]) so richtig erkannt und auf so vollkommene Weise benutzt als die griechische. Erst durch einen Überblick über die Grundelemente des griechischen Gewandstiles gewinnen wir ein richtiges historisches Urteil über das künstlerische Moment bei den römischen Gewandfiguren, die doch der Erfindung nach, wie wir sehen werden, nur als Hinterlassenschaften des Griechentums betrachtet werden können.

Die Gewandstoffe haben ohne irgend eine Beziehung zu dem menschlichen Körper in ihrer zufälligen Lage durch die Mechanik der Brüche und Falten schon ihre eigene Sprache. Von den schillernden, leichten Fältchen bis zu den wuchtig großen, breiten und schweren Faltenrücken kann das innere Wesen des Stoffes in mannigfach wechselnden Formen zum Ausdruck gelangen. Und die griechische Kunst hat diese rein im Stoffe selber liegenden Wirkungswerte reichlich zur künstlerischen Gestaltung verwertet. Erinnert sei nur an das Gewand, das vom linken Arme des sogenannten Hermes Ludovisi in einfach klaren Zügen herabhängt oder an die Chlamys am Baumstamme des olympischen Hermes mit ihrem prachtvollen, natürlich reichen Fall.

---

[1]) A. Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst S. 39 und 93 ff.

Zu diesem rein stofflichen Wirkungswerte gesellt sich ein neues Moment, sobald das Gewand zu dem menschlichen Körper in Beziehung tritt und in den Dienst seiner Formen gezogen wird. Zuerst in den primitiven Erscheinungen der Kunst umhüllt das Gewand als eine einheitliche, ungegliederte Masse noch ohne Falten. Beispiele dieser Entwickelungsstufe sind: die Hera von Samos, die Sitzfiguren von Milet, die Figuren der Säule des alten Artemistempels aus Ephesus. Hier läßt sich auch die interessante Sitzfigur des Aiakes aus Samos einreihen. „Da wird das Gewand weich, räumlich, ausdrucksvoll, ein Instrument, auf dem frei zu spielen dann einmal die Sache des großen Stiles wurde.“[1]) Mit dem Streben nach voller Deutlichkeit hängt es zusammen, wenn die reifarchaische Kunst mit ihren eigenen Mitteln zur Charakterisierung des Stoffes am Gewande vorschreitet, wie wir es an den Mädchenfiguren der Akropolis sehen. Das umhüllende Gewand erhält aber erst da eine künstlerische, wirkungsvolle Gestaltung, wo es den Körper mit gegliederten Formen umgibt. Seine Formensprache wird zuerst rein durch die Mechanik der herunterfallenden Stoffmassen bedingt. Der Körper rührt sich noch kaum unter der Hülle, der Stoff bewahrt die führende Rolle. Mit welch monumentaler Kraft hat die griechische Kunst diese stofflichen Wirkungswerte zu ihren hohen Zwecken ausgenützt! Man muß nur an den delphischen Wagenlenker oder an die wundervollen Peplosfiguren erinnern, die noch mit durchgedrückten beiden Beinen stehen. Die vertikalen, breiten, einfach natürlichen Faltenzüge sind hier nicht nur Ausdrucksformen des schweren, wollenen Gewandes, sondern betonen und begleiten auch den festen Stand der Figuren. Durch diese Art von Gewandbehandlung bekommen erst die Figuren einen Wirkungswert für unsere Raumvorstellung. Die Falten sind die Ausdrucksformen für die Raumwerte der Erscheinung geworden.[2]) Das ist die monumentalste künstlerische Gestaltung, die je für eine bekleidete, ruhig stehende Figur geschaffen wurde.

Die nächste Stufe über diese hinaus vertreten diejenigen Figuren, wo durch gleichmäßige Verteilung des Tragens und der Entlastung

[1]) L. Curtius, Samiaca I (Athen. Mitt. 1906, T. XIV, S. 151—165).

[2]) Hildebrand a. a. O. S. 39.

zwischen den Gliedern, durch die Unterscheidung von Spiel und Standbein der Körper das Gewand durchbricht und in der Faltengebung die leitende Rolle übernimmt. Die Falten, die durch ihre Richtung und ihren Lauf den organischen Bau des Körpers und die Funktionen der einzelnen Glieder klären, also die Träger des Ausdruckes, der Lebens- und Leistungsfähigkeit des Körpers sind, möchte ich als die organischen Wirkungselemente des Gewandstiles bezeichnen. Es erwacht das Gefühl des Organischen, d. h.: „Wir können uns alle Formen in ihrer Aktion vorstellen.“[1]) Die organische Formensprache in das Gewand hineinzutragen, das ist die großartige Errungenschaft der griechischen Kunst des strengen Stiles. Und die griechischen Künstler waren sich der unendlichen Wichtigkeit dieser Erfindung wohl bewußt. Es entsteht eine lange Reihe der Frauenfiguren, bei denen das Gewand auf die einfachste und großartigste Weise als der exakteste, strenggedachte Ausdruck für die „Funktionswerte der Erscheinung“ gestaltet ist.[2]) Innerhalb dieser organischen Formensprache wird aber die stoffliche Charakterisierung des Gewandes auf das strengste bewahrt. Von dem durchscheinenden Spielbein wird das Standbein großartig und wirkungsvoll getrennt, in seiner tragenden Rolle sehr stark betont durch die schweren, stofflich wahren Parallelfalten mit ihren tiefen, mächtigen Faltenkanälen. Um die vollständigste Lösung des Gewandproblems in dieser Richtung uns zu vergegenwärtigen, verweilen wir einen Moment bei der Athena Lemnia in der Gestalt, wie sie jetzt im Münchner Gipsmuseum nach Furtwänglers Ergänzungsangaben aufgestellt ist. Welch monumentaler Rauminhalt, welch großartige Klarheit der Funktionen! Welche Fülle von künstlerischen Wirkungswerten in einer großgedachten, mächtig gestalteten Raumeinheit gefaßt!

Im späteren 5. Jahrhundert kommt der Körper immer mehr zum Vorschein. Die Phidiasische Schule benutzt das naßdurchscheinende Gewand als Hauptwirkungsmittel, wobei auf den stofflichen Charakter, auf die stoffliche Wahrheit keine Rücksicht genommen wird. Daneben begegnen wir auch Gewandfiguren, welche neben dem schweren, breitfaltigen Peplos den weichen, stofflichen Charakter des Chitons mit

[1]) Hildebrand a. a. O. S. 91.
[2]) a. a. O. S. 93.

feinen, gerillten Parallelfalten andeuten und dadurch den Eindruck bereichern, die Wirkung steigern. Man denke nur an den Torso Medici. (Vgl. Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik, S. 48, Fig. 2; Masterpieces S. 29; P. Hermann, Neues zum Torso Medici, Österr. Jahreshefte II 1899, S. 155, T. II u. III.)

Der Parthenonfries und die Parthenongiebel fügen zu den bisherigen Wirkungselementen des Gewandstiles noch zwei neue hinzu: die dekorative Faltenbehandlung mit den zusammengeschobenen, krausen Faltenmassen, wo man doch nichts kleinlich empfindet, wo alles so fein auf die Fern- und Reliefwirkung berechnet ist und die Steigerung des Raum- und Bewegungsinhaltes der Figuren durch Bewegtheit in den Falten.

Von der dekorativen Gewandbehandlung macht die griechische Kunst hauptsächlich in architektonischem Zusammenhange an Reliefs Gebrauch. In der dekorativen Auffassung der bekleideten Einzelfigur ging aber die Antike nie soweit wie die Renaissance: das stofflich Formale bekam nie über das Körperliche die volle Herrschaft, wie das bei Donatello an einigen Figuren der Fall ist. (Vgl. F. Schottmüller, Donatello T. 22; die Statue des St. Ludwig über dem Hauptportal von Santa Croce, T. 25; und den sog. Succone am Campanile in Florenz, T. 27.)

Die zweiterwähnte Bereicherung des Gewandstiles in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts repräsentieren die großen, schwungvollen, vom Winde bewegten Falten, die mit einer phantasieanregenden, reichen Formensprache die Bewegung der ganzen Figur begleiten. Diese äußerliche Unruhe und Bewegtheit ist eigentlich nur eine kühne, herrliche Steigerung und Begleitung des Raum- und Bewegungsinhaltes der einzelnen Figuren. Die vom Wind ergriffenen Falten sind am Parthenongiebel alle organisch gedacht: sie klären und begleiten die Bewegungen des Körpers. Das ist ein Wirkungsfaktor, den zwar die römischen Künstler auch übernommen haben, aber mit störender, äußerlicher Willkür, so daß die wirklich bedeutungsvolle künstlerische Verwertung der vom Winde bewegten Falten ihnen immer verschlossen blieb.[1])

[1]) Die zeitliche Feststellung der Kopien mit Hinzufügung von unmotiviert bewegten Falten, wie der barberinische Apoll im Conservatoren Palast (Bull. Comm. 1887, T. XX—XXI) und die kapitolinische Athena (Furtwängler, Masterpieces S. 87, Fig. 37) wird uns noch weiter unten beschäftigen.

Die große Bereicherung und Umgestaltung der Gewandfiguren im 4. Jahrhundert ist mit dem Namen des Praxiteles verbunden. Bei ihm werden zuerst die Zufälligkeiten der Natur, die kleinen zerstreuten Falten und Fältchen zu Wirkungselementen des Gewandstiles.[1]) Allein die organischen Falten bewahren immer noch die führende Rolle. Im spätpraxitelischen Gewandstil finden wir schon die ersten Keime einer malerischen Behandlung des Gewandes. Von malerischem Stil sollte man bei Rundfiguren nur dort sprechen, wo die Schatten mit künstlerischem Bewußtsein zur Formklärung benutzt werden. Es ist kaum richtig, wenn man mit dem Worte „malerisch" nur den formalen Reichtum der Erscheinung bezeichnet wie das allzuoft geschieht. Erst wo die Schatten im Sinne der Malerei zur Betonung oder Klärung der dritten Dimension in der Plastik verwendet werden, da tritt die Bezeichnung „malerisch" in ihre Rechte. Anders verhält es sich beim Relief, wo noch das Moment der perspektivischen Illusion hinzukommt. Mit dem Vordringen des malerischen Elementes geht eine gewisse Auflockerung der Formen Hand in Hand. Die ruhige Geschlossenheit, die feste Absetzung und Trennung der Einzelformen wird durch leichte, schwimmende Schattenmassen aufgehoben, die den Eindruck einer beweglichen, unbestimmten, etwas zerflossenen Formgebung hervorrufen.[2]) Während in der früheren Zeit die schaffenden Künstler mit vollem Selbstbewußtsein ihre Werke von Licht und Schatten, von äußerlichen Zufälligkeiten, von Mitteln, die nicht mit voller Sicherheit in ihren Händen lagen, möglichst unabhängig machen wollten, treten jetzt die Schatten nicht nur mit ihrem optischen, sondern

---

[1]) Vgl. die kurzen Bemerkungen bei Furtwängler: Sammlung Sabouroff S. 13—14; sehr wenig fördernd sind demgegenüber die Ausführungen Kleins, Praxiteles S. 354 bis 372 (Draperieproblemen). — S. auch die zum Teil sehr nützlichen Auseinandersetzungen in Benndorfs Untersuchungen auf Samothrake S. 69—75 und Amelung, Die Basis des Praxiteles S. 60 ff. — Aphrodite und Eros, Bonner Jahrbücher H. 101 S. 160 ff.

[2]) Vgl. die vortrefflichen Bemerkungen H. Wölfflins in seinem Buche: Renaissance und Barock S. 22—23, 2. Aufl. S. 21: Auch die malerische Plastik erreicht eine Komposition nach Licht und Schatten im Dienste eines Geschmackes, der vor allem auf Bewegung von Massen ausgeht. Die Linie verschwindet. Im Plastischen bedeutet das ein Verschwinden der Kante. Sie wird gerundet, also, daß an Stelle einer scharfen Grenze zwischen Licht und Schatten ein spielender Übergang entsteht .... Die klargeformten Flächen des alten Stiles werden aufgelöst, durch Zufälligkeiten unterbrochen, um den Eindruck größerer Lebendigkeit zu gewinnen.

auch mit ihrem künstlerischen Werte ein. Diese lockere, malerische Formgebung zeigt sich nicht nur am Gewande, sondern auch in der Modellierung der Köpfe. Ein Beispiel aus der hellenistischen Zeit, wo eben das malerische Element stark in den Vordergrund tritt, mag all das Gesagte klar machen. Man denke nur an den sogenannten schönen Kopf von Pergamon.[1]) Wenn das Tageslicht in voller Stärke gleichmäßig auf das Gesicht fällt, so haben die Einzelformen keine wirkliche Lebenskraft, die Wirkung ist unbestimmt, ja man möchte sagen leer. Wenn dagegen bei gedämpftem Oberlicht die formklärenden schwimmenden Schattenmassen in ihre Rolle eintreten, dann genießt man den vollen Zauber und Reiz der unbestimmten malerischen Formengebung. Die Augen haben nirgends einen festen Halt ebenso wie an den Gewandfiguren dieser Richtung, wo „die Falten bei stetigem Flusse der Linie in einer malerischen Wirkung wogen."[2]) Und diese malerische Formgebung ist in der späteren griechischen Kunst der beste Ausdruck für Anmut und süßen Liebreiz geworden. In seinen Schöpfungen äußert sich ein hoher phantasievoller Geist. Wir werden sehen, wie wenig der Sinn der Römer für diese zarteren Regungen der Seele, für Anmut und Liebreiz empfänglich ist, wie wenig sie die entsprechenden Ausdrucksformen in der Kunst verstanden haben. Ebenso fehlt ihnen auch der Sinn für das wirklich Große und Monumentale.

Es wäre sehr interessant zu wissen, inwiefern die schlank aufgebauten Frauengestalten der späteren griechischen Kunst auf die Erfindungskraft Lysipps zurückgeführt werden können. Seine Vorliebe für die leichten, schmalen Proportionen hat wohl auch bei den weiblichen Figuren mit neuer formaler Gestaltung eingegriffen. Die durchdringende Kraft dieses künstlerischen Formideals wird uns noch durch zahlreiche erhaltene Statuen bestätigt, bei denen man leicht an die lysippische Schule denken könnte.

Und mit Lysipp sind wir an die Grenze der hellenistischen Zeit angelangt, die uns etwas länger beschäftigen muß, um der äußersten Anspannung und Steigerung gegenüber, die sämtliche künstlerische Wirkungsmittel in dieser Epoche erreicht haben, den plötzlichen großen

[1]) Brunn-Bruckmann, Denkmäler, T. 159.

[2]) F. Wickhoff, Wiener Genesis S. 62, wo dies von der römischen Kunst behauptet wird im Gegensatze zu der griechischen. (!)

Umschlag, den tiefen bedeutenden Einschnitt, der mit der römischen Kaiserzeit eintritt, in seiner vollen Bedeutung verstehen und messen zu können.

Das Hauptmerkmal des hellenistischen Gewandstiles ist neben der reicheren, mannigfaltigen Umbildung und Ausgestaltung der Motive des 4. Jahrhunderts das Erwachen des Interesses am Stoffe. Die Künstler verfolgen mit raffinierter Marmortechnik die knittrigen Windungen, das Fließen und Überschneiden der Falten, suchen dem weichen, schimmernd unruhigen Wesen des Stoffes näher zu kommen mit gehäuften feinen, dünnen, zitternd bewegten Fältchen. Dabei geht das Interesse für das Formale und Organische langsam verloren. Die wundervolle Mädchenfigur von Antium ist nur ein sehr vereinzeltes glückliches Beispiel, wo neben der feinen, stofflichen Charakteristik auch der Körper mit prächtiger Klarheit zum Ausdruck gebracht wurde.[1]) An den pergamenischen Altarskulpturen sehen wir neben der gesteigerten, pathetischen Bewegung auch das Stoffliche mächtig zutage treten. Man betrachte nur die Figuren der Nyx und Kybele, bei denen innerhalb des rauschenden Reichtums, der leidenschaftlichen Bewegung der großen Faltenrücken auch das weiche Stoffliche deutlich ausgeprägt erscheint. Neue künstlerische Wirkungsmittel finden wir eigentlich nicht verwendet in diesem Gewandstile, es ist nur eine berauschende, gedrängte Steigerung und Bereicherung all jener Wirkungselemente, die wir bisher kennen gelernt haben. Noch stärker und unmittelbarer als an den Altarskulpturen ist die stoffliche Wirkung bei den ruhig stehenden weiblichen Gewandfiguren aus Pergamon, von denen bisher leider nur zwei veröffentlicht wurden.[2]) Die ruhige Haltung läßt hier die feineren Detailwirkungen noch stärker zum Vorschein kommen. Das dünne, nasse Ankleben haben wir schon im 5. Jahrhundert als künstlerisches Wirkungsmittel kennen gelernt, allein dort diente dies zu ganz anderen Zwecken; man wollte die Reize und Schönheiten der Körperformen möglichst stark wirken lassen. An den hellenistischen Gewandstatuen ist zwar der umhüllende

---

[1]) Vgl. Amelung im Texte zu Brunn-Bruckmann: Denkmäler T. 583—584.

[2]) Michaelis, Eine Frauenstatue pergamenischen Stils im Museum zu Metz. (Jahrbuch der Gesellschaft für lothringische Geschichte und Altertumskunde Bd. XVIII, 1; 1905 S. 213—240, T. II—III). — Vgl. dazu zuletzt Amelung: Zum Silberbecher Corsini Röm. Mitt. 1906 (XXI), S. 284.

Mantel auch ganz dünn, durchscheinend behandelt, allein im Dienste ganz anderer künstlerischer Zwecke. Man beabsichtigt durch das Durchscheinen des schwer behandelten Untergewandes reiche prächtige stoffliche Wechselwirkungen zu erzielen und durch das Ineinanderspielen der verschiedenen Stoffe eine schillernde, stofflich wahre Oberfläche zu bekommen, kurz möglichst volle Illusion des weichen, schwellenden Stoffes zu erreichen. Und das Auge wäre tatsächlich manchmal geneigt das harte Material zu vergessen. In noch höheren Maße sehen wir dieses mühsame, liebevolle Vertiefen in spielerische, stoffliche Wirkungen im Kreise der kleinasiatisch-rhodischen Kunstrichtung, die sich wahrscheinlich im Anschlusse an den Künstler Philiskos entwickelt hat.[1]) Ein charakteristisches Beispiel ist der schöne Gewandtorso aus Magnesia,[2]) wo der Mantel auch ganz dünn gespannt anliegt und mit schimmernden, schmalen, schneidend scharfen Falten umsponnen die vertikalen Falten des schweren, wolligen Untergewandes durchscheinen läßt. Dadurch entsteht ein so reiches, prächtiges, fesselndes Spiel raffinierter, stofflicher Wechselwirkungen, daß man beim Anblick im ersten Moment bezaubert mit dem Künstler den Körper vergißt. Auch das Untergewand ist mit seinem schweren Wesen durch die rieselnden, feinbrüchigen, seidenartig zitternden, leicht bauschenden Falten täuschend richtig erfaßt. Die Vorstufen zu dieser Gewandbehandlung finden wir bereits im 4. Jahrhundert. Man vergleiche nur die Statue der Nikokleia aus Knidos im British Museum,[3]) wo die gekräuselten Ränder der schillernden Falten ein deutliches Streben nach stofflicher Charakterisierung verraten. Mit demselben Bestreben hängt es zusammen, wenn die Künstler der Figuren des Mausoleums von Halikarnass bereits die Liegefalten am Gewande andeuten.

[1]) Vgl. die Gewandfiguren aus Oxford bei Michaelis a. a. O. S. 214—216, Fig. 1—3.

[2]) C. Humann, J. Rothe, C. Watzinger: Magnesia am Mäander. Bericht über die Ergebnisse der Ausgrabungen der Jahre 1891—93, Berlin 1904 T. IX. — Weitere Beispiele: Ebenda S. 197, Abb. 197; München, Glyptothek Nr. 266; Berlin Nr. 59; Watzinger, Das Relief des Archelaos von Priene, 63. Wpr. Berlin 1903, S. 4, Anm. 7, S. 5, Fig. 1. — Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen Nr. 288, 289, 1745; Watzinger a. a. O. T. II.

[3]) C. Smith: Catalogue of sculpture Nr. 1301. — Newton, Discoveries at Halicarnassus T. 56 u. 89. — Reinach: Repertoire II, S. 244, 5. — Sehr charakteristische Beispiele für den hellenistischen Gewandstil — obzwar roh gearbeitet — sind einige Torsen aus Samothrake im Hofmuseum zu Wien. Vgl. Conze, Hauser, Niemann, Benndorf: Archäologische Untersuchungen auf Samothrake Bd. I, T. 39, 40 und 47.

Mit dem mächtig gesteigerten Interesse für das Stoffliche erlahmt allmählich der strenge Sinn für die Körperformen, für das Organische in der Faltengebung. Die Raumwirkung der Figuren wird unsicher, unklar. Zwischen den Beinen erscheinen gewöhnlich die nach unten weit ausladenden, breiten Falten, die sich im hellenistischen Gewandstile so fest eingebürgert haben. Das Standbein verschwindet ganz in den weitbauschigen, wulstigen Faltenmassen. Die vielfach gebrochenen, wuchtigen Falten, die an der Standbeinseite herunterfallen, haben mit der Statik des festen Stehens nichts zu tun. Die tragende Rolle des Beines ist ganz verdunkelt. Nur das Spielbein kommt zum Vorschein und wird in seiner Bewegung zu beiden Seiten durch tiefe Schatten begleitet. Mit dem Verschwinden und Absterben des feineren, strengeren organischen Empfindens im Gewandstile hängt auf das engste zusammen die aufkommende Vorliebe für aufgerollte, wulstige, dicke Mantelränder, besonders im pergamenischen Kreise.[1]) Dadurch kann der Künstler seinem Gefallen an knittrigen Brüchen und reichen Verschlingungen, Überschneidungen reichlich Genüge tun. Ohne Zweifel ist das ein Zeichen für rohes, derberes künstlerisches Empfinden. Es ist eine effektvolle Veräußerlichung des Gewandstiles. Bei der Verwertung der aufgerollten Mantelwülste wird auf den organischen Bau des Körpers gar keine Rücksicht genommen. Man wird dieses rücksichtslose, rein äußerliche nach rohen Effekten suchende Vorgehen bei der Betrachtung der Statuen sicher unangenehm und störend empfinden. An der Gewandfigur B aus Pergamon bei Michaelis wirken diese aufgerollten Mantelränder geradezu zersetzend, verwirrend. Die Faltengebung wird zu einer virtuosen Spielerei mit den raffiniertesten stofflichen Effekten, die mit dem organischen Bau

---

[1]) Vgl. die Figuren auf Tafel III u. IV bei Michaelis a. a. O., einige Gestalten am pergamenischen Altarfries, die Zeusstatuette: Journ. of hell. Stud. 1890, S. 191, die hellenistische Hygieia im Belvedere des Vatikans; Berlin Nr. 591 u. 585 etc. — Die ersten Ansätze zu diesem Motiv finden sich schon bei Praxiteles, aber überaus reizvoll verwendet. Vgl. man die Artemis von Kition in Wien: Schneider, Artemisstatuette. Eben das Statuettenformat ist hier die Bedingung der schönen, bezaubernd liebevollen Wirkung. Im großen ausgeführt, würde die Statue nie und nimmer eine so hinreißende, duftige Anmut atmen. Diese Erkenntnis muß als höchster Ruhm für den schaffenden Künstler gelten. Die geniale Kraft der Vorstellung gab der gestalteten Form jene großartige Notwendigkeit, mit welcher jedes wahrhaft große Kunstwerk wirken muß.

des Körpers, mit den organischen Formen und Funktionen fast gar nichts zu tun hat. Mit dieser Vertiefung in das Stoffliche hängt zusammen, daß auch der Saum am Gewande angegeben wird.[1])

Das ist der Punkt in der Entwickelung, wo die großartige Erfindung der griechischen Kunst: das Gewand als Ausdruck des vollen körperlichen Funktionsinhaltes in einem einheitlich gestalteten Raum in Gefahr geraten ist.

Mit diesem virtuosen Ausbeuten der reichsten und verschiedensten stofflichen Effekte hat die hellenistische Kunst eine Stufe erreicht, über welche es in derselben Richtung keine Fortbildung mehr geben konnte. Neben dem Gefühl für das Organische fehlt diesem Gewandstil noch etwas, was ich als die poetische Kraft bezeichnen möchte. Diese Gewandfiguren haben keine mächtigen Anregungen für die Phantasie des Betrachters. Sie sagen alles, sie sprechen zu laut und zu viel. Ihre Sprache ist die rethorische, etwas phrasenhafte Prosa. In der Richtung des Stofflich-Äußerlichen repräsentieren diese Figuren das Höchste. Aber dieser effektvolle, auf das äußerste gesteigerte Gewandstil, der all seinen organischen Inhalt langsam verloren hat, mußte große Gefahren bergen. Und tatsächlich machen sich schon im 2. Jahrhundert v. Chr. in der griechischen Kunst Zeichen der Erschöpfung und Ermattung überall bemerkbar. Der Rückschlag nach dem rauschenden, alles erschöpfenden Reichtum konnte nicht ausbleiben. Der Athenakopf des Eubulides[2]) ist nur eine hellenistische Kopie der berühmten Athena Velletri. Und in Pergamon wurde — nebst Kopien berühmter Werke des 5. Jahrhunderts (Athena Parthenos, ein Hera- und ein Athena-Torso) — ein kunstgeschichtlich höchst interessanter und wichtiger Torso gefunden, der das Gewandmotiv der Koren des Erechtheions frei benutzt.[3])

Hier an die hellenistische Zeit müssen wir die Betrachtung der Ehrenstatuen anschließen, die in Magnesia gefunden wurden. Sie tragen

[1]) Vgl. München, Glyptothek Nr. 266; Berlin Nr. 591; und den pergamenischen Altarfries. Weiter: Revue de l'art ancien et moderne Tome XXI, p. 30—31. — Jahrbuch Arch. Anzeiger 1906 Sp. 29.

[2]) Br.-Br. T. 48. — Ath. Mitt. 1882 (VII), T. V, S. 81.

[3]) Von diesem Stücke liegt mir durch die gütige Vermittlung des Herrn Professors Winnefeld eine photographische Aufnahme vor. — Über die Zeichen der Erschöpfung vgl. F. Hauser, Neuattische Reliefs S. 177 ff.

die Namen einer römischen Familie, aber ihrem Geiste nach gehören sie noch in diese Periode. Wir erblicken an ihnen die kraftlos gewordene absterbende hellenistische Kunst. Zwischen den Torsen befinden sich auch einige, die an Praxitelische Motive des 4. Jahrhunderts anknüpfen. Und mit diesen Stücken haben wir dann einen entsprechenden Übergang gefunden zu der Augusteischen Zeit.

Die Entstehung der Statuen in Magnesia, die für die weiblichen Mitglieder der Familie des Q. Baebius und des Prokonsuls L. Valerius Flaccus errichtet wurden, kann man auf Grund der Inschriften mit Wahrscheinlichkeit in das 1. Jahrhundert v. Chr. setzen.[1]) Ein Prokonsul namens L. Valerius Flaccus ist uns aus dem 1. Jahrhundert nicht bekannt,[2]) doch weist der Schriftcharakter auf diese Zeit. Auf Grund der zugehörigen Inschriftbasen kann man drei der gefundenen Frauenfiguren benennen. Es wäre: Baebia, die Tochter des Q. Baebius und Mutter des Prokonsuls L. Valerius Flaccus, Saufeia, die Tochter des L. Saufeius und Frau des L. Valerius Flaccus und Polla Valeria, die Tochter des L. Valerius Flaccus. Für die übrigen Statuen wurden keine Inschriftbasen gefunden, sie gehören aber nach ihrem Stile und nach dem Fundorte auch in dieselbe Zeit.[3])

Das beste Stück unter allen ist zweifellos die Statue der Baebia mit erhaltenem Kopf,[4]) jetzt in Konstantinopel. Das Gewandmotiv ist im Grunde das der sogenannten Pudicitia. Der Kopf ist etwas nach aufwärts gewendet und leicht zur Standbeinseite geneigt, was einen wehmütigen Zug, einen Schimmer gefühlsvoller Träumerei in das Gesicht hineinbringt, das sonst mit seinen allgemein idealen Zügen gewiß banal und langweilig wirken würde. Der Mund ist leise geöffnet. Der Kopf war separat gearbeitet und eingesetzt. In dem Gewandstil pulsieren noch stark die Elemente des hellenistischen Formempfindens. Überall ein lebhaftes Interesse für das Stoffliche. Der dünn behandelte feinstoffige Mantel mit seinen gehäuften schmalen Fältchen und Brüchen läßt das Untergewand durchscheinen, das in seinem wolligweichen, schweren

---

[1]) O. Kern, Die Inschriften von Magnesia am Mäander Nr. 144, 145, 146.

[2]) O. Kern l. c. S. 119, Anm. zu S. 144.

[3]) Magnesia am Mäander S. 198.

[4]) l. c. S. 191, Fig. 198.

Charakter durch die feinen, dichtgerillten Falten dem Auge fühlbar gemacht wird. Die vatikanische Pudicitia wirkt neben diesem Stück unendlich leer und wie versteinert.

An der Statue der Saufeia[1]) ist der Mantel auch straff um den Körper geschlungen, das Durchscheinen des Untergewandes ist aber viel weniger angedeutet. Und an der Stelle der feingerillten, dünnen Falten des Untergewandes, die den seidenen, weichen Charakter vortäuschen sollen, sind hier plumpe, derb gegliederte Falten getreten, bei denen das stoffliche Interesse ganz in den Hintergrund gedrängt ist. Dieselben Bemerkungen gelten für die beiden anderen Statuen, die das nämliche Motiv haben.[2]) Die Reize, die durch das wechselseitige Spiel zweier übereinander gespannter, verschiedener Stoffe gewonnen werden können, sind im Absterben begriffen. Ein müder Zug macht sich an all diesen Werken bemerkbar. Die Kunst hat die frische Kraft verloren. Die alten Mittel wirken verbraucht, veraltet.

Und bei diesen Zeichen des Ermattens wundern wir uns nicht, wenn wir zwischen den Gewandtorsen aus Magnesia einige finden, die in ihrem Motive bewußt auf Schöpfungen des 4. Jahrhunderts zurückgreifen. Sie stammen wahrscheinlich aus der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. Das ist die traurige Reaktion einer kraftlosen Zeit auf alle die Übertreibungen der hellenistischen Kunst.[3]) Man hat deutlich empfunden, daß das Vergnügen am Stofflichen in den hellenistischen Werken den Körper in seinem organischen Aufbau und seinen Linien sozusagen vernichtet. Aber es fehlt die Erfindungskraft, an die Stelle des Abgestorbenen, Veralteten etwas Eigenes, Neues zu setzen. Statt der schöpferischen Tätigkeit tritt das Nachahmen ein. Damit ist ein tiefer, höchstbedeutender Umschwung zu verzeichnen. Die großartige, organisch aufbauende griechische Kunst so voller schöpferischer Freude, so unübertrefflich reich an Erfindung hört hiemit auf. Was wir von nun an sehen, ist nach den Formen und Motiven eigentlich auch noch griechische Kunst, aber es besteht doch ein weitgreifender, wichtiger Unterschied zu all dem Vorangegangenen. Bisher waren die Werke miteinander ent-

[1]) l. c. Fig. 199.
[2]) l. c. S. 199—201, Fig. 200 u. 202.
[3]) Furtwängler, Antike Gemmen Bd. III, S. 302.

wickelungsgeschichtlich durch die Kraft der organischen Fortbildung verbunden. Von nun an fehlt diese Kraft beinahe vollkommen. Der Zusammenhang mit dem Vorangegangenen ist rein äußerlich. Alles ist nur Kopieren und Nachahmen, bestimmt durch die Zufälligkeiten des Zeitgeschmackes und Willkür der Kopisten. Der Künstler schafft nicht aus sich selbst, nicht auf Grund von eigener Naturanschauung. Was wir sehen ist nicht ein gesundes, bewußtes frisches Arbeiten mit gesehenen Naturformen, sondern ein angelerntes Nachahmen fremder Kunstformen. Die glänzenden Erfindungen der früheren Zeit leben wieder auf, um unter den Händen geistloser, unfähiger Kopisten langsam dahinzuwelken.

Es ist eine vornehme, elegante Welt, die wir mit der Augusteischen Zeit betreten, aber ohne eigene Kraft und Frische. Wie wenn die Kunst das Verständnis für das Anmutig-reizvolle und für ergreifende Größe verloren hätte. Es bleibt nur eine müde, langweilige Vornehmheit, wie sie in monumentaler Gestalt aus dem Festzuge an den Reliefs der Ara Pacis uns entgegentritt. Der Mangel an eigener Beobachtung, an selbständigem künstlerischem Empfinden, an origineller Erfindungsgabe macht sich überall bemerkbar, je weiter wir fortschreiten, um so empfindlicher. Die folgenden Abschnitte sollen zu diesen Behauptungen das Beweismaterial bringen.

Zweites Kapitel.

Augusteisch-claudische Zeit.

Die augusteische Zeit gehört künstlerisch nicht zu den großen Epochen, wo etwas Eigenes, Neues hervorgebracht wurde. Die Kunst ist nicht mehr ein frisches Schaffen aus der heißen Seele heraus, sondern mehr eine kühle, angelernte Nachahmung. Die Künstler haben eine tüchtige technische Schulung, sie sind recht erfahren in der Marmorbehandlung, allein sie haben kein selbständiges Formempfinden, keine unmittelbare Naturanschauung. Sie denken in fremden, entlehnten Kunstformen.[1]) Überall, zu jedem Zwecke, als Ehren und Grabstatuen,

[1]) Vgl. Th. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder und die augusteische Kunst, Jahrbuch des arch. Instituts 1896 S. 78 ff.

als Porträt oder Idealfiguren werden die großen griechischen Vorbilder benutzt, verwendet und durch einen eigenen Geschmack des Kopierens dem vornehmen, eleganten Geist der Zeit näher gebracht. Was diesen Künstlern vor allem zum wahren Verständnis der großartigen Vorbilder mangelt: ist der Sinn für Unterordnung, die hohe intuitive Kraft, die geniale Sicherheit, mit welcher die wesentlichen Momente aus der Welt der Formen zu bewußten künstlerischen Zwecken herausgeholt und verwertet werden. Das ist das große Geheimnis, ohne welchem die Kunst eines Skopas oder Praxiteles immer unverständlich bleibt. Die Wertunterschiede der Formen sind in der augusteischen Kunst beinahe ganz verwischt. Alles ist gleich bedeutungsvoll. Darum sind die statuarischen Schöpfungen dieser Zeit bei aller Steigerung des äußerlichen Reichtums so öde, langweilig. Ganz richtig ist der Grundmangel dieser Kunst von H. Dragendorff in einem Aufsatze über die arretinischen Vasen und ihr Verhältnis zur augusteischen Kunst[1]) erkannt worden; da heißt es u. a.: „Verlor die pergamenische Kunst durch das Zuviel ihre Wirkung, so ist die Kunst der augusteischen Zeit zu gehalten. Es fehlt die Innerlichkeit, das Temperament, das sich auch in der Ruhe ausdrücken kann."

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen wenden wir uns zur Betrachtung der einzelnen Gewandfiguren. Hier werden wir zunächst:

I. diejenigen Statuen voranstellen, deren Datierung durch Fundumstände oder durch den zugehörigen Kopf sicher ist. Innerhalb dieser größeren Gruppe betrachten wir sodann

1. diejenigen Statuen, welche in Italien gefunden, eine höhere künstlerische Bedeutung besitzen in zwei Abteilungen als

a) Steh- und

b) Sitzfiguren gesondert und erst dann

2. die Bildwerke aus Griechenland, die sich an Wert mit den in Italien gefundenen nicht messen können.

Endlich werden

II. am Schlusse jeder Epoche diejenigen Torsen zusammengestellt, für deren zeitliche Einreihung wir keinen sicheren äußeren Anhalt, sondern nur stilistische Gründe haben.

[1]) Bonner Jahrbücher 1898, Heft 103 S. 102.

In der augusteischen Zeit kommen vor allem die Statuen in Betracht, die bei den Ausgrabungen in Herculanum und Pompei gefunden wurden.

In der Reihe dieser Schöpfungen sind wohl die bekanntesten die drei Statuen aus Herculanum in Dresden; von denen zwei mit zugehörigem Kopf unter dem Namen der kleinen und großen Herculanerin allgemein bewundert werden.[1]) Unsere Aufmerksamkeit verdienen sie nicht nur wegen ihres hohen künstlerischen Wertes, wegen der entzückenden Anmut und Schönheit, die aus ihnen uns entgegenstrahlt, sondern sie sind besonders wichtig, weil sie in die Reihe der treueren, guten Kopien gehören und auf ein Original zurückgehen, das im Kreise des Praxiteles entstanden, allgemeine, weite Beliebtheit genoß. Die vornehmen römischen Damen ließen sich mit besonderer Vorliebe in diesen Typen darstellen. Wir haben unzählige Repliken von diesen Figuren, von denen sehr viele in die späte Kaiserzeit gehören. An ihnen ist sozusagen der ganze Verfall der römischen Kunst zu verfolgen. — Die Köpfe der beiden Statuen zeigen ganz ideale, allgemeine Züge von praxitelischen Grundformen. Sie wurden in Herculanum als ideale Porträtstatuen errichtet.[2]) Dabei hat man Originale benutzt, die ich mir am liebsten als Grabfiguren idealer Art vorstellen möchte, wie sie in der Zeit und im Kreise des Praxiteles wohl sehr oft zur Schmückung des Kerameikos verwendet wurden. Hiergegen beweist die Tatsache nichts, daß an einigen Kopien der großen Herculanerin in der linken Hand die Ähren hinzugefügt sind (z. B. ein Torso in der Vorhalle der Villa Borghese und eine Vestalin in ähnlichem Motive am Forum zu

---

[1]) Auch die neuere Literatur hat sich für diese Figuren sehr interessiert. Vgl. zuletzt die Ausführungen von Arndt im Texte zu T. 558 der Br.-Br.schen Denkmäler, wo auch die ältere Literatur zusammengestellt ist. Hinzuzufügen sind die Notizen von Sieveking und Amelung im Texte der Einzelaufnahmen zu Nr. 1291—92. — Den Versuch, die Herculanerinnen mit der Kunst Lysipps in Zusammenhang zu bringen, muß ich als ganz verfehlt bezeichnen (S. Reinach und ihm folgend Sieveking). Die weiblichen Gewandfiguren, die auf lysippische Erfindung zurückgehen könnten, stelle ich mir ganz anders vor. Jedoch komme ich noch in einem späteren Abschnitte ausführlicher darauf zu sprechen. — Photographien von allen drei Figuren liegen mir durch die gütige Vermittlung des Geh. Rats Professor Dr. G. Treu vor.

[2]) Br.-Br., Denkmäler T. 18. — Amelung, Die Basis des Praxiteles S. 26.

Rom).[1]) Die spätere Umdeutung[2]) idealer Figuren als Persephone ist doch etwas nicht Ungewöhnliches und mit dem gedankenlosen Vorgehen der Kopisten leicht zu erklären. Es wäre auch irrig aus dem Umstande, daß eine Wiederholung der großen Herculanerin in Andros mit einer spätpraxitelischen Hermesstatue zusammengefunden zur Schmükkung eines späthellenistischen oder frührömischen Grabes verwendet war,[3]) auf ihre ursprüngliche Bedeutung als Demeter, die Gefährtin des Hermes psychopompos, Schlüsse ziehen zu wollen. Fand man doch auch die kleine Herculanerin in Aegion auf einem Grabe mit einer Hermesstatue zusammen, die mit ihr zeitlich sicher keine einheitliche Erfindung sein kann.[4]) Und in Kertsch stand die große Herculanerin auf einem Grabe neben einer männlichen Porträtstatue in der Art des Jünglings von Eretria.[5]) Alle diese Figuren sind ihrem künstlerischen Wesen nach Einzelgestalten und sind auch sicher als solche erfunden.[6]) Erst später mit dem Dahinsterben der eigenen Gestaltungskraft wurden sie ganz willkürlich durch den kopierenden Künstler mit anderen Figuren zur Gruppe verbunden und als Gräberschmuck verwendet, wobei die Herculanerinnen neben dem Hermes Psychopompos vielfach als Persephone umgedeutet wurden.[7])

Das Problem der ganz verhüllten Gewandfigur ist hier mit genialer

---

[1]) So auch Furtwängler bei der Besprechung der schönen Figur in der Gall. dei Candelabri des Vatikans (Friedr. Wolt. Nr. 1519) und ihrer Replik: Mus. Torlonia T. LIX, 232, die als Muse ergänzt in der linken Hand noch antike Reste von Ähren und Mohn aufweist, Berl. Phil. Wochenschrift 1888, Sp. 1449/50: Es war in römischer Zeit gar beliebt, weiblichen Porträtfiguren Ähren und Mohn in die eine gesenkte Hand zu geben und sie so mit Ceres zu identifizieren; jenes Attribut allein kann also nie beweisen, daß Demeter oder Kore dargestellt ist; es muß dies vielmehr von dem ganzen Typus nachgewiesen werden.

[2]) Vgl. Furtwängler, Sammlung Sabouroff S. 50 Anm. 6.

[3]) Siehe Rev. arch. 1846 T. 53 Fig. 2; Arch. Mitt. II S. 98.

[4]) Athen. Mitt. 1878, T. V/VI, Text zu Br.-Br. T. 558 Fig. 2, E. V. Nr. 631/32. — Furtwängler, Meisterwerke S. 505.

[5]) S. Reinach, Antiquités du Bosphore Cimmériênn S. 39.

[6]) Zur Darstellung von idealisierten Verstorbenen gehörte wahrscheinlich auch der weibliche Kopf in der früheren Sammlung Sabouroff T. XL. Vermutlich in der Art der Herculanerinnen.

[7]) Die rein äußerliche Zusammenfügung von Einzelfiguren zu Gruppen war in der frührömischen Zeit im pasitelischen Kreise sehr beliebt. Vgl. die Orestes- und Pylades-Gruppe in Paris, die Orestes- und Elektra-Gruppe in Neapel, die Ildefonso-Gruppe in Madrid, und endlich die Gruppe des Menelaos in Rom, wo wir von der Frauenfigur als Einzelstatue noch eine Wiederholung im Museo Torlonia besitzen.

Hand zu vollster Reife geführt. Welch gewaltiger Weg von der wundervollen, strengen Frauenstatue in Berlin,[1]) mit ihrer wortkargen Großartigkeit, bis zu den entzückend anmutigen Herculanerinnen! Dort grandios ergreifende Einfachheit, herber, würdiger Ernst, eine Faltengebung, wobei alles streng notwendig, organisch bedingt erscheint, hier dagegen liebevolle, süße Anmut, im Gewande leichter, spielerischer Reichtum. Dort alles wie unveränderlich, hier alles mehr momentan, zufällig. Diesen Reiz des Zufälligen in der Gewandbehandlung sehen wir schon an den Musenfiguren der Basis von Mantinea, die als die unmittelbarsten Vorstufen zu den Herculanerinnen betrachtet werden müssen. Die Herculanerinnen gehören zu den frühesten Figuren, die kopiert wurden. Schon am Ende des 4. Jahrhunderts finden wir Grabsteine, die das Motiv der großen Herculanerin freier und reicher mit größeren Schatteneffekten wiederholen.[2]) In Delos wurden zwei Kopien der kleinen Herculanerin gefunden, die eine stammt wahrscheinlich aus dem 2. Jahrhundert v. Chr.[3]) Die beste Vorstellung vom Originale wird uns wohl durch die beiden Figuren in Dresden vermittelt, die mit Kopf erhalten sind. Der Torso in Delos ist als Arbeit sehr gering und als Kopie auch ganz unzuverlässig. Eine weitere Wiederholung der kleinen Herculanerin befindet sich in Kopenhagen in der Sammlung des Herrn Jacobsen.[4]) Die frische, gute Arbeit weist auf die frühe Kaiserzeit. Der Kopf ist moderne Kopie nach dem Dresdener Exemplar.

Dem Kopftypus nach mit den Statuen in Herculanum auf das nächste verwandt ist eine Gewandfigur der Sammlung Jacobsen Nr. 471 *(Fig. 2)*

[1]) Röm. Mitt. 1900, S. 181, T. III/IV.

[2]) Conze, Attische Grabreliefs T. CLIII. — Amelung, Basis des Praxiteles S. 46. — Interessant für das Weiterleben dieser Typen ist das Vorkommen der beiden Herculanerinnen auf einem Grabmal des 2. Jahrhunderts n. Chr. in einer Aedicula gefaßt. Die Köpfe scheinen porträtartig zu sein. Die eine Frau im Typus der kl. Herc. trägt tettixartige Frisur. Das Grabmal ist in der Kirche Panagie Gorgoepikoos zu Athen eingemauert. (Vgl. Ath. Mitt. 1906, Abb. 24, S. 331 ff.)

[3]) Bull. des corr. hell. 1895, Pl. VII, S. 482—84; 1880, S. 42.

[4]) Siehe Ny-Carlsberg, Glyptothek, Billedtavler Kataloget over antike Kunstvaerker, Kjobenhavn, Wilhelm Trydes Boghandel 1907 T. XXII Nr. 311. — Ebenda Nr. 310 eine Replik der großen Herculanerin. — Die Herculanerinnen hatten mit ihrem Typus auch zu unzähligen Terrakotten als Vorbild gedient. Siehe Winter, Die antiken Terrakotten II, S. 11, 36, 37, 38, 39. — Für das Weiterleben des Motivs der großen Herculanerin vergleiche auch die eine Figur an einem sogenannten Sidamara-Sarkophag in der Sammlung Cook in Richmond (Journ. of hell. Stud. 1907, T. X, S. 112 ff.).

(Katalog Nr. 354). Sie beansprucht ihrem Stile nach das allerhöchste Interesse. Das Gewandmotiv ist noch rein hellenistisch: der Künstler hat eine Musenfigur des Philiskos *(Fig. 1)* als Vorbild genommen,[1]) nur die Armhaltung nach dem sog. Pudicitiatypus verändert und den Mantel über den Kopf gezogen; der Gewandstil aber hat nichts mehr von dem stofflich-üppigen, hellenistischen Charakter. Die Faltenführung ist rein klassisch im Sinne des 5. und 4. Jahrhunderts: ernste, große Züge, harte Linien mit starken Schatten. Von den stofflichen Reizen ist nichts mehr zu spüren; kein leichtes Schillern, kein sinnliches Behagen an weichen, gestauten Faltenmassen, keine spielende Formen. Die Figur bringt uns in ihrem Gewandmotiv die letzten Akkorde einer verklungenen Melodie entgegen, einer Zeit, die sich in Formen mit verschwenderischer Fülle ausgelebt hat, — in ihrer Formengebung aber ist sie schon eine Vorstufe zu dem vollen Durchbrechen des klassischen Geschmackes in der augusteischen Zeit. So ist sie erst entwickelungsgeschichtlich in den letzten Jahren der Republik, als sie entstanden, recht verständlich, bei dieser Beleuchtung gewinnt sie erst die volle historische Bedeutung.

Nicht nur dem Fundorte nach, sondern teilweise auch durch Inschrift gesichert sind die Statuen der Familie Balbus, die in Herculanum gefunden jetzt im Nationalmuseum zu Neapel stehen. Es sind Bildnisse aus zwei Generationen: 1. die Reiterstatue des älteren Balbus und das Standbild seiner Frau Viciria Archas; 2. die Reiterstatue des jüngeren Balbus, der laut Inschrift Prokonsul der vereinigten Provinzen Kreta und Kyrene war, indes mit dem Volkstribun des Jahres 32 v. Chr. kaum identisch sein kann.[2]) Ferner vier jugendliche Mädchenfiguren, in denen

[1]) Vgl. Amelung, Basis des Praxiteles S. 80; Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek Nr. 216; Arndt-Amelung, E. V. Nr. 289; Berlin Nr. 591. — Eine neue, vollständige Wiederholung der Muse des Philiskos (mit Kopf) ist neuerdings in Milet gefunden worden. Siehe Arch. Anzeiger 1906 S. 29; Revue de l'art ancien et moderne Tome XXI S. 30/31. — Photographie von der Kopenhagener Statue erhielt ich durch die Güte des Herrn Direktors Dr. Carl Jacobsen. — Vgl. Ny-Carlsberg, Glyptotheks antike Kunstvaerker T. XXXV, 471.

[2]) In diesem Falle würde zwischen seinen Titeln diese Würde nicht fehlen. Und es mehren sich die Schwierigkeiten, ihn so weit hinaufzudatieren noch infolge des Umstandes, daß die Statuen seiner Schwestern bereits claudische Frisur zeigen. Er wird wohl ein Verwandter des Volkstribunen sein und die Gunst Oktavians wird auch ihm zugute gekommen sein.

man die Balbustöchter, die Schwestern des Prokonsuls, erkennen wollte. Jedoch steht diese Identifizierung nicht fest und kann nur als Wahrscheinlichkeit betrachtet werden. Sicher ist, daß diese vier Statuen nach der Haartracht bereits der claudischen Zeit angehören.[1])

Hier interessiert uns nur die Statue der Mutter, der Gattin des älteren Balbus. Die Bilder der Töchter werden wir in einem späteren Zusammenhange betrachten. Die Statue der Balbusmutter gewinnt dadurch besonderes Interesse, daß sie ebenso wie die oben besprochene Gewandfigur der Sammlung Jacobsen an Stilelemente der hellenistischen Zeit anknüpft, aber diese ohne jedes feinere künstlerische Gefühl behandelt und zum vollen Austrocknen hinführt. (Neapel: Museo Nazionale Nr. 6168; zu der Statue gehört die Inschrift: CIRIAE · A. F. ARCHAD · MATRI · BALBI · D · D ·) Sie ist ganz in den Mantel gehüllt, der mit angespannten Falten überladen eng über den Körper geschlungen und durch den herunterhängenden linken Arm straff angezogen wird. Die Statue ist nach einem Vorbilde des 4. Jahrhunderts in der Art der Nikokleia im British Museum gearbeitet.[2]) Nur sind hier die einfachen, schlichten Züge des Originales mit reicheren, hellenistischen Wirkungselementen ausgestattet. An der Statue der Nikokleia sind nur leichte Ansätze zum Durchscheinen des Untergewandes durch den Mantel vorhanden. Diese Wirkung ist hier in übertriebener Weise, aber sehr hart gesteigert worden. Die angespannten, steifen Falten wirken manieriert. Es fehlt ihnen das bewegliche Leben. Wahrscheinlich ließ sich der Künstler sogar in der fleischigen Formengebung, dem etwas pathetischen Ausdruck des Gesichtes mit den tiefliegenden, beschatteten Augen auch durch Vorbilder in der Art der Nikokleia beeinflussen. Das Gesicht ist eine hervorragende Leistung römischer Porträtkunst. Die ganze, gesunde, sinnliche Kraft, die nüchterne Geistesart, der alles Höhere und Poetische auf ewig unbekannt blieb, diese charakteristischen Eigenschaften des frühen Römertums sind hier tief erfaßt und mit großem künstlerischen Vermögen zum Ausdruck gebracht. Als Beispiele für ähnliches Gewandmotiv können noch erwähnt werden: der Oberteil einer Grab-

[1]) Vgl. Bernoulli, Röm. Ikonographie I S. 269. — Reinach, Repertoire I S. 915, 2346 A.

[2]) Siehe Anm. 3 zur S. 120.

figur aus Thera in Athen, die Benndorf in den österreichischen Jahresheften 1898 S. 4 Fig. 2 veröffentlicht hat; ein wundervoller, mit virtuosem Können gearbeiteter, effektvoll-feiner Torso aus Magnesia (Magnesia am Meander T. IX), eine Statue in Petersburg Nr. 321 (nach den Angaben des Kataloges auf der Insel Anaphe in der Nähe von Thera gefunden; Kopf und Hals einzeln gearbeitet und eingesetzt) eine Gewandfigur in Oxford (Michaelis: l. c. S. 215 Fig. 2); der Unterteil einer Statue aus Halicarnaß im Britischen Museum (Catalogue Nr. 1112; Bulletino dell' Inst. 1849 S. 150 (E. Braun); Reinach: Rep. III. S. 199, 4) und endlich eine Porträtfigur aus Ephesos in Wien mit später eingesetztem, ursprünglich nicht zugehörigem Kopf. Schneider hat das Stück weit überschätzt, wenn er darin ein hellenistisches Originalwerk erblickt.[1]) Wir sehen in der genannten Statue nur eine recht geringe Fabriksleistung der spätrepublikanischen Zeit.

Trotz der mittelmäßigen Ausführung viel stimmungsvoller ist die Statue der Priesterin Eumachia in Pompei gefunden. (Mit Inschrift: EUMACHIAE · L · F · SACERD · PUBL · FULLONES ·)[2]) Die Frau steht ganz in den Mantel gehüllt, der auch über den Kopf gezogen ist. Das Gewicht des Körpers ruht auf dem linken Bein. Das Rechte ist leicht in Schrittstellung zurückgezogen. Die linke Hand zieht den Mantelrand empor. Alles Tragen ist auf die linke Seite herübergelegt, auch der Kopf neigt sich mit leichter Wendung nach links. Die Gesichtszüge sind sehr allgemein, ideal mit unbestimmtem, etwas zerflossenem, träumerischem Ausdruck und tief liegenden Augen. Man erkennt noch den praxitelischen Grundcharakter. Das Gewandmotiv geht auf Vorbilder aus dem Ende des 4. Jahrhunderts zurück. Mir sind noch zwei Wiederholungen des Motivs bekannt: ein Torso in Chalkis (aufgenommen vom Arch. Institut Phot. „Chalkis Nr. 2") und eine Statue in Rom ehemals in der Sammlung Giustiniani (Reinach: Rep. I. S. 261 T. 502 Nr. 994).[3]) — In den Haaren und zwischen den Falten sind Rosa-farbenspuren erhalten.

[1]) Ausstellung von Fundstücken aus Ephesos im unteren Belvedere, Wien 1905 S. 23. — Ganz neuerdings ist mir auch eine kleine, reizend gearbeitete Statuette im selben Motiv bekannt geworden im Besitze der Frau Enyedi Lukács in Budapest. Der Kopf ist gebrochen und zeigt einen strengeren Stilcharakter, scheint aber doch zugehörig zu sein.

[2]) Neapel, Muzeo Nazionale Nr. 6232.

[3]) Das Motiv wurde auch für Terrakotten verwendet. Vgl. Winter, Die antiken Terrakotten II S. 45, 4.

Im Neapler Nationalmuseum befindet sich auch die Statue der sog. Livia aus Pompei im Macellum gefunden. Mit der Figur zusammen kam eine Inschrift zutage (AUGUSTAE · IULIAE · DRUSI · FIL · DIVI · AUGUSTI · D · D ·),[1] deren Zugehörigkeit nicht mit Sicherheit bewiesen werden kann. Der ungebrochene Kopf hat mehr allgemeinen Charakter.[2] Wir besitzen auch auf Münzen Porträts von Livia mit ideal gehaltenen Zügen, wo sie als Pietas dargestellt ist.[3] — In den Hauptzügen bewahrt unsere Statue im Gewandmotiv das Vorbild, das wir von der sog. Artemisia des Mausoleums von Halicarnaß[4] und von einer prachtvollen Frauenfigur aus Priene im British Museum kennen. Jedoch ist die künstlerische Wirkung der Figur von den genannten Statuen so grundverschieden, daß man die identische Anlage des Gewandes nur beim genaueren Zusehen bemerkt. Dort eine mächtige, großartig gesehene Frauenfigur, prächtig ausgestattet mit auf Gegensätzen beruhenden Wirkungen, reich und sorgfältig im einzelnen, doch monumental und einfach im ganzen. Die Neapler Statue ist eine Umbildung dieser Figur in augusteischem Geiste und Geschmacke, der für Größe und Monumentalität kein Verständnis hat. Man sieht beim Vergleichen mit traurigem Herzen, wie wenig der römische Künstler das künstlerische Wesen der herrlichen griechischen Vorbilder erfaßt hat. Seine Arbeit ist leer und langweilig. Den eminenten Wirkungswert des reich verschlungenen, zusammengeschobenen, massig schweren Mantelwulstes neben den ruhigen, stilisierten, parallelen Chitonfalten hat er gar nicht erkannt. An der römischen Porträtstatue ist der Mantelwulst ganz in die Fläche ausgebreitet, auseinandergezogen und auch die Chitonfalten zeigen nicht mehr jene strenge, gehaltene Ruhe, sie sind flott und bewegt behandelt. Im Sinne dieses flächenhaft linearen Sehens ist auch der Mantel am Unterkörper umgebildet worden. An Stelle der großen Flächen und wenigen mächtigen Falten, der schwer hängenden, dicken Stoffmassen, in denen die zerstreuten, kleinen Züge der Natur so großartig wahr

---

[1] Mommsen, Inscriptiones regni neapolitani latinae Nr. 2214; Orelli, Inscriptionum latinarum amplissina collectio Nr. 5364.

[2] Siehe Bernoulli, R. I, II, 1, S. 90 Nr. 2.

[3] Vgl. Bernoulli, R. I, II, 1, T. XXXII, 11.

[4] Br.-Br., Denkmäler T. 242.

wirken, ist hier ein langweiliger, öder Zug der großen, gleichmäßigen Falten eingetreten.

Es gibt noch eine römische Porträtstatue, die das Motiv der Artemisia *(Fig. 3)* aufgreift im British Museum.[1]) *(Fig. 4.)* Nach der Frisur des ungebrochenen Kopfes gehört das Stück sicher in die augusteische Zeit. Wie das Motiv der Artemisia hier in der Richtung der Neapler Statue noch weiter umgebildet wird, ist für das Wollen dieser Künstler sehr charakteristisch. Alles ist bereits in linearem Sinne umgesetzt. Überall bekundet sich das Streben nach möglichstem Reichtum der Linien. Das Auge hat keinen Ruhepunkt in ihrer drängenden Fülle. Man empfindet die ganze Statue etwas dekorativ. Der große Inhalt des Originales ist verloren gegangen. Die Kopfwendung dieser Statue entspricht der sog. Artemisia. Sie neigt den Kopf leicht nach der Spielbeinseite. Das Gesicht trägt matronale Züge, von etwas weichem, müdem Charakter. In den Haaren, die schlicht zur Seite gekämmt sind, ein Lorbeerkranz. Der rechte Arm ist oberhalb des Ellbogens abgebrochen. Die linke Hand fehlt, sie war separat gearbeitet und eingelassen. Die Statue ist wahrscheinlich als eine opfernde aufzufassen; in der vorgestreckten rechten Hand hielt sie die Opferschale, in der linken irgend einen Opfergegenstand. In diesem Sinne in den Hauptzügen wohl richtig ist die Statue in Neapel ergänzt worden. — Wir werden weiter unten bei der Besprechung der olympischen Funde claudischer Zeit noch einer solchen interessanten Umbildung des Motives der Artemisia begegnen.

Noch beliebter als dieses war in der frühen Kaiserzeit das Motiv der betenden Frauen. Von diesem Typus sind uns 10 Repliken bekannt, die wahrscheinlich auf zwei verschiedene Originalschöpfungen der griechischen Kunst zurückgehen.

Typus A: 1. Rom, Vatikan, Büstenzimmer Nr. 352. *(Fig. 5.)* Kopf gebrochen, aber sicher zugehörig. Mit zwei Statuen des Augustus in der Basilica Otricoli gefunden. Vgl. Helbig: Führer durch die öffentlichen

[1]) C. Smith, Catalogue of greek sculpture Nr. 1988; Photographien im Handel. — Vgl. C. S. Newton: The Castellani collection T. IX S. 3.

Sammlungen in Rom, Bd. I S. 141 Nr. 249 (352). Museo Pio Clementino II T. 47. Clarac 920, 2342; Reinach: Rep. I, 920, 2342.[1])

2. Rom, Museo Nazionale delle Terme Nr. 33. Der Kopf aus dem 3. Jahrhundert n. Chr. ist aufgesetzt und fremd. Rechte und linke Hand mit Ansatz und Attributen ergänzt.

3. Berlin Nr. 496. (*Fig. 6.)* Der hadrianische Kopf nicht zugehörig.[2]) Vgl. Beschreibung der Skulpturen in Berlin S. 194 Nr. 496. Reinach: Rep. II 654, 2.

4. Petersburg Nr. 162. Nach Angabe des Katalogs: „Kopf und Hals einzeln gearbeitet und eingesetzt, nicht zugehörig. Rechte Hand gebrochen, linke Hand mit Gefäß antik.“[3]) (Katalog von Petersburg Nr. 162 S. 74.) Wenn die Angaben des Kataloges richtig sind, so könnte nur die rechte Hand anbetend gehoben gewesen sein. Allein die Möglichkeit eines Irrtums im Katalog liegt sehr nahe. Vgl. Reinach: I, 431 Nr. 779.

5. Paris, Louvre, Cat. somm. Nr. 2228 *(Fig. 7)* aus rotem Porphyr; Kopf, Unterarme und Füße aus Marmor. Die letzteren mit Plinthe ergänzt. Kopf wahrscheinlich fremd mit allgemein idealen praxitelischen Zügen. Vgl. Reinach I, 264, 1943.

6. Torso aus grünem Basalt im Antiquarium (Orto Botannico) zu Rom.

7. Bruchstück einer ähnlichen Statue aus parischem Marmor in Cherchel. Vorzügliche, frische Arbeit. Durch den Fund ist die Zeit ungefähr um die Regierung Juba II. gesichert: also ganz frühes 1. Jahrhundert n. Chr. Vgl. Blanchere: Musées et Collections archeologiques de l'Algire et de la Tunisie IV. Paul Gauckler, Musée de Cherchel Paris 1895 T. XVII, 1; Reinach II, 655, 1.

8. Endlich ein scheinbar verschollenes Exemplar, veröffentlicht: Monumenti ed Annali dell' Instituto 1856 T. XXVII S. 112; Annali 1855 S. 55; Reinach II, 654, 1. I, pl. 591, 1285. Da ist der Chiton von der linken Schulter anmutig heruntergerutscht. Das ist eine interessante Um-

[1]) Photographien von diesem Exemplare verdanke ich der gütigen Vermittlung von Professor G. Körte und W. Amelung.

[2]) Professor W. Winnefeld schreibt mir über die Statue: „Ob der Kopf zu dem Körper ursprünglich zugehört, will ich nicht behaupten.“ Durch seine Güte steht mir eine Photographie von der Statue zur Verfügung.

[3]) Herr F. v. Stryck hatte die freundschaftliche Güte, mir den russischen Text zu übersetzen.

bildung des Motivs, wenn nicht etwa der ganze obere Teil der Statue modern ist. Es ist leicht möglich, daß die Statue noch einmal irgendwo wieder auftauchen wird.

Typus B: 1. Neapel, Museo Nazionale Nr. 5583. Bronzestatue der sog. Balbusmutter. Zwischen den übrigen römischen Großbronzen als Arbeit hervorragend. Vgl. Bronzi di Ercolano T. LXXXIII S. 329; Reinach, Rep. I, 780, 1945; II, 654, 3.

2. Paris, Louvre, Cat. somm. Nr. 483; Reinach I, 263, 1944.

Beide Typen gehen auf griechische Vorbilder des 4. Jahrhunderts zurück. Das Motiv des antiken Betens mit den beiden erhobenen Armen hat für die Künstler der klassischen Zeit große Anziehungskraft gehabt. Es entsprach ja ganz ihrem künstlerischen Geiste, der immer darauf bestrebt ist bei lockerer Fügung der Glieder den vollen Wirkungswert der Umrisse entfalten zu können. Die Beliebtheit und die weite Verbreitung dieses schönen Motivs wird uns nicht nur durch die erhaltenen Monumente, sondern auch durch die literarische Überlieferung bestätigt. Wir sehen einerseits die große Zahl der Statuen der betenden Frauen und die wundervolle Bronzestatue des betenden Knaben in Berlin, andererseits berichtet uns Plinius, daß mehrere Künstler ihre Formphantasie einsetzten, um das Motiv des Betens möglichst wirkungsvoll künstlerisch zu gestalten. Wir hören von einem Betenden des Boedas (fecit Boedas adorantem; Plinius: Nat. Hist. XXXIV, 73), den man mit großer Wahrscheinlichkeit in der Berliner Bronze erkannt hat, dann von betenden Frauen der Künstler: Euphranor (fecit . . . mulierem admirantem et adorantem; Plin.: Nat. Hist. XXXIV, 77; Overbeck, Schriftquellen Nr. 1798), Apellas (adorantes se feminas; Plin.: Nat. Hist. XXXIV, 86) und Sthennis (idem flentes matronas et adorantes sacrificantesque; Plin.: Nat. Hist. XXXIV, 90). Es ist sehr leicht möglich, daß in dem Typus A die mulier admirans und adorans des Euphranor uns erhalten ist. Die nähere Betrachtung der Statue scheint diese Vermutung zu bestätigen. Die große Anzahl der Repliken beweist, daß ein hochberühmtes und viel bewundertes Original zugrunde liegen muß. Der ganze Formcharakter des Werkes weist auf das 4. Jahrhundert, in dem Euphranor gewirkt hat. Man könnte schwerlich beistimmen, wenn jemand auf Grund der strengeren Faltengebung an der Brust an einigen Wiederholungen ein frü-

heres Original aus dem 5. Jahrhundert annehmen wollte. Und die Beobachtung, daß die ganze Figur wie gezeichnet erscheint, also auf einen Künstler hinweist, der mehr in Linien als in körperhaften Formen denkt, bringt uns noch näher zu Euphranor, von dem wir ja wissen, daß er auch als Maler tätig war. Man könnte sich eine Beschreibung wie die oben zitierte Stelle des Plinius von unseren Figuren sehr wohl vorstellen. Es ist zu bedauern, daß der originale Kopftypus dieser berühmten Schöpfung uns nicht erhalten ist. Die Art der Faltenbehandlung ist nicht an sämtlichen Exemplaren gleich. Die Figur im Vatikan hält noch Maß im Detail, bewahrt noch einen strengeren Sinn; die Falten an der Brust sind schlicht, ruhig und zurückhaltend. Viel unruhiger, zu berauschendem Effekte gesteigert erscheint uns das Motiv an der Statue in Berlin. Die ausgespannten Falten zwischen den erhobenen Unterarmen sind nicht ruhig, fast langweilig parallel, sondern wirr bewegt, wellig verschlungen. Dieser Künstler steht mit all seinen Übertreibungen deutlich im Banne der augusteischen Zeit. Die Wirkung mit plastisch geschlossenen Massen ist ganz aufgegeben, man sieht nur flächenhaft-linearen Reichtum. Der Effekt ist etwas leer, dekorativ. Ganz besondere Beachtung verdient der Torso in Cherchel, der vorzüglich lebendig, frisch gearbeitet alles andere weit übertrifft. Durch zugehörigen Kopf oder Fundumstände sind die Nummern 1 und 7 des Typus A und der Nr. 1 des Typus B für die augusteische Zeit gesichert. Alle die übrigen Wiederholungen können durch die enge stilistische Verwandtschaft zeitlich an diesen angeknüpft werden. Das letzte Stück ist wahrscheinlich die Porphyrstatue im Louvre, die kaum vor dem Regierungsantritt des Claudius entstanden ist, denn soweit wir wissen, wurde vorher in Rom Porphyr zu plastischen Zwecken nicht verwendet.[1])

Sehr gering, künstlerisch ganz jämmerlich minderwertig sind die Bronzeporträtstatuen des Neapler Nationalmuseums, die alle aus Herculanum stammen.[2]) Die ganze Klarheit des organischen Aufbaues ist an

---

[1]) Visconti, Mus. Pio-Clem. S. 228 ff.; Helbig, Führer S. 142 ad Nr. 238.

[2]) Vgl. Benndorf, Über die Großbronzen des Museo Nazionale in Neapel, Österr. Jahreshefte 1901 (IV), S. 187. — Neapel, Mus. Naz. 5599, 5609, 5612; Bronzi di Ercolano T. LXXXI S. 317, T. LXXXII S. 321, T. LXXXIII S. 325; Clarac 928, 2360A, 982B, 2274L, 927; Bernoulli II, 1 S. 220, 9, S. 103, 10, S. 187, 26. — Reinach, Rep. II S. 654, 6.

diesen Statuen zerstört. Die Proportionen sind mißraten, die Köpfe unverhältnismäßig klein.[1]) Das Gewand lastet wie eine plumpe Masse ohne durchgreifende Gliederung am Körper. Alle drei Figuren sind nur handwerksmäßig rohe, provinziale Arbeiten; wirklich traurige Denkmale künstlerischer Unfähigkeit. Die Köpfe sind ganz banal, ohne jeden schärfer persönlichen Ausdruck; schon deshalb muß jede ikonographische Deutung als erfolgloser Versuch verunglücken. Die Gewandmotive der drei Statuen sind uns wohlbekannt: die eine (5599) steht im Motive der Hera Barberini, die zweite (5609) erinnert an das Motiv der sog. Artemisia (vgl. auch die Neapler Livia und die Statue Nr. 1988 des Brit. Museums; alle zwei schon oben besprochen S. 133—134), die dritte (5612) geht auf ein praxitelisches Original zurück, etwa in der Art der sog. Spinnerin München.[2])

Durch Fundumstände und zugehörigen ungebrochenen Kopf ist für die augusteische Zeit gesichert die Statue Nr. 3 im Mus. Naz. delle Terme zu Rom,[3]) die in einem Grabe mit drei Aschenkisten, zwei anderen Statuen und einem Porträtkopf zusammen gefunden wurde. Ob die Inschrifttafel der Sulpicia Platorina zu der Statue gehört, ist schwer zu entscheiden und ist von unserem Standpunkte aus gar nicht von Wichtigkeit. Der ganze Körper samt dem rechten Arm ist in den Mantel gehüllt. Die herunterhängende rechte Hand rafft den Mantel auf. Der linke Unterarm ist vorgestreckt und drückt den Mantel an den Leib. Die Faltengebung ist charakterlos: schwülstiger Reichtum ohne jegliche Unterordnung. Der Statue muß im Gewandmotiv ein Original aus dem 4. Jahrhundert zugrunde liegen, das hier ganz inhaltlos geworden ist. Genaue Wiederholungen dieses Gewandmotivs sind mir in unserem Statuenvorrat nicht bekannt. Allein mit einer kleinen Veränderung scheint das Motiv sehr beliebt gewesen zu sein. So finden wir es: 1. bei einer

---

[1]) Man erinnert sich unwillkürlich an die Stelle des Plinius, wo er über die Erzkolosse des Nero spricht N. H. XXXIV, 46: ea statua indicavit interisse fundendi aeris scientiam.

[2]) Vgl. Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek Nr. 444. — Flasch, Die sogen. Spinnerin T. I—II.

[3]) Helbig, Führer Nr. 1010; Notizie degli Scavi 1880, T. VI S. 133—136. — Reinach, Rep. II S. 668, 5.

Statue im Sala in forma di Croce Greca des Vatikans Nr. 588; 2. an einem Torso in Dresden (Leplat T. 72, Augusteum T. 126; Hettner S. 107 Nr. 198; Clarac 975, 2513; Reinach I, 424, 754A);[1]) weitere Wiederholungen: 3. ein Torso im Giardino della Pigna des Vatikans (Amelung, Führer durch die vatikanischen Sammlungen T. 89 S. 818 Nr. 4); 4. eine Statue im Braccio Nuovo Nr. 77 (Amelung l. c. T. XIII S. 94) mit gebrochenem, aber zugehörigem Kopf, der an die Züge der Antonia erinnert. Sie trägt die Melonenfrisur hinten mit einem kleinen Schopf;[2]) 5. ein Torso im Lateranischen Museum (Benndorf-Schöne Nr. 18); 6. ein Torso abgebildet Bull. comm. 1901 S. 161 Fig. 2. — Alle diese Wiederholungen weichen von der Statue im Mus. Naz. delle Terme ab, indem dort der Mantel um den Hals geschlungen ist, während an diesen Exemplaren er mit lockerem Wulst über den vorgestreckten linken Unterarm herabfällt. Der Kopf der Figur im Termenmuseum hat ausgesprochen individuellen Charakter mit ernsten, etwas verbissenen, unangenehmen Zügen.

Durch zugehörigen Kopf und Inschrift gehören in diese Epoche zwei recht erbärmliche Statuen im Museo Chiaramonti des Vatikans (s. Amelung T. 57 S. 543/4).

1. Nr. 355 der Kopf gebrochen, doch zugehörig. Inschrift auf der Basis: RUTILIA · P · F · AVIA.

2. Nr. 357 der Kopf ungebrochen. Inschrift: RUTILIA · L · F · MATER · TER · REGIN. Nach Hülsens Ergänzung: Mater Terentii Regini. Beide haben wahrscheinlich als Grabstatuen gedient. Sie gehen auf Motive des 4. Jahrhunderts zurück. Eine dem Motive nach ähnliche Figur wie Nr. 357 ist die Fortuna in Neapel aus Pompei (Reinach I, 451, 823). Beide sind Werke ganz unfähiger Künstler. Durch die sichere Datierung gewinnen sie doch eine große Bedeutung, denn sie beweisen, wie verschieden man in der frühen Kaiserzeit gearbeitet hat. Sehr lehrreich ist es, diese schwachen Leistungen der augusteischen Epoche mit den schlechten, geringen Arbeiten der späteren Kaiserzeit

---

[1]) Photographie von diesem verdanke ich der Güte des Herrn Geh. Rats Professors Dr. Treu.

[2]) Von dem Gebrauche dieser Haartracht in römischer Zeit wird weiter unten noch ausführlich die Rede sein.

zu vergleichen. Der Unterschied ist prägnant und deutlich. Die Schöpfungen der beiden Epochen können kaum verwechselt werden. Die Werke des 1. Jahrhunderts zeigen eine noch mäßige Formenbehandlung; der Marmor wird sozusagen geschont, die Bildhauer hauen nicht rücksichtslos herein in die Tiefe, um derbere, stärkere Effekte hervorzulocken. Ganz anders die Schöpfungen der nachhadrianischen Epoche: hier treffen wir derberen Geschmack, tiefe Schattenpartien, eine gröbere Formensprache.

Ebenso bedeutungslos wie die eben genannten Figuren sind:

1. Eine Statue im Capitolinischen Museum zu Rom (Nr. 8 im Korridor des Hofes) mit zugehörigem Kopf. Das Gewandmotiv ist bekannt: vgl. Petersburg Katalog Nr. 305; Reinach II, 305, 4; 658, 3; 667, 7.

2. Eine Porträtstatue im Museum zu Pesaro mit zugehörigem Kopf, welcher die Frisur der Livia trägt.[1])

Mit antiker Plinthe und Inschrift, aber leider ohne Kopf ist uns erhalten die Statue der Livia Drusilla in der Glyptothek zu München. Auf der Plinthe die antike Inschrift: AUGUSTAE · IULIAE · DRUSI · F · Livia ist hier mit Benutzung griechischer Vorbilder des 4. Jahrhunderts dargestellt.[2]) Eine Replik der Figur steht in Petersburg. (Katalog Nr. 198; Kopf fremd.) Nahe Verwandtschaft zeigt die Statue im Gewandmotiv mit der Themis aus Rhamnus (Eph. Arch. 1891 T. 4), die zwar die hohe Gürtung zeigt, aber in der Gesamtanlage des Gewandes mit unserer Statue übereinstimmt. Die Art des Kopierens an der Figur der Drusilla mit den vielen kleinen Brüchen, der Sinn für die Zufälligkeiten der Natur bekundet eine Vorliebe für den praxitelischen Gewandstil.

Ebenfalls mit antiker Plinthe und Inschrift ist die Statue Nr. 37 im Braccio Nuovo des Vatikans bei den Ausgrabungen an der Via Appia herausgekommen.[3]) Die Basis mit Inschrift liegt noch heute an der Via Appia. Nach derselben ist die Dargestellte Pompeia Attia, Gattin des Didius Euprepes. Hülsen datiert die Inschrift in das 1. Jahrhundert n. Chr.

---

[1]) Genauere Notizen über das Stück verdanke ich der Güte des Herrn Professors Furtwängler.

[2]) Furtwängler, Beschreibung Nr. 367; Clarac pl. 935, 2380; Reinach I, pl. 935, 2380; Bernoulli, R. I, II, 1 S. 91 Nr. 23.

[3]) Vgl. Amelung, T. V S. 50 Nr. 37; Reinach II, 665, 9.

Dazu stimmt auch die Art der Arbeit mit der starken linearen Auflockerung. Der Kopf gehört nicht zu der Statue. Das Gewandmotiv ist eine leichte, naheliegende Umbildung der kleinen Herculanerin, für die es aber auch sicher Vorbilder gab. An Stelle spielerischer Anmut ist in dieser Figur ein gewisser theatralischer Zug, etwas männliches hereingebracht worden. Man könnte an den Einfluß der männlichen Porträtfiguren denken, etwa in der Art des Jünglings von Eretria.[1]) Die Schrittstellung und die wiegend-leichte Drehung in den Hüften verstärken für den Eindruck die Bewegungsmöglichkeit der Figur. Die Faltenbehandlung ist sehr effektvoll, mit schmalen, scharfen Falten. Von demselben Gewandmotive gibt es noch eine Wiederholung unter den römischen Statuen zu Olympia (Olympia III. Tafelband T. LXVIII, 4; Reinach II, 661, 5) und sehr interessant ist es, daß wir derselben Figur nur ins Relief umgesetzt in dem Festzuge der Ara Pacis begegnen (Petersen, Ara Pacis Augustae T. VI, 28). Die Haltung der linken Hand ist hier etwas verändert, weil die Figur einen Knaben an der Hand führt. — Ihr verwandt ist auch die Muse Polyhymnia im Vatikan, nur daß hier der Chiton unten nicht sichtbar wird.[2])

Nicht sehr günstig wird das Kunstempfinden der augusteischen Epoche beleuchtet durch die Statue Nr. 527 *(Fig. 8)* der Sammlung Jacobsen in Kopenhagen.[3]) Diese wurde ebenso wie eine weibliche Porträtherme in Nottingham (G. Harry-Walles, Catalogue of classical antiquities in the Art Museum of Nottingham S. 82 T. I) von dem Schauspieler und Dichter C. Fundilius Doctus gestiftet. Der Stifter ist uns auch bekannt in der prächtigen Togafigur der Sammlung Jacobsen: Arndt-Bruckmann, Griech. u. röm. Porträts T. 698—700[4]) (vgl. C. I. L. XIV, 4273; Philologus N. F. XVII (1904) S. 344 Nr. 8; Not. degli Scavi 1887 S. 197; 1885 S. 319; Bull. dell' Inst. 1885 S. 227; C. I. L. XIV, 4274). Der Günstling hat also aus Dankbarkeit seinen vornehmen Gönnerinnen Statuen errichten lassen. Unsere weibliche Porträtstatue ist in einer antiken Plinthe eingelassen, die, wie es scheint, für die Statue gearbeitet wurde. Auf der Plinthe

---

[1]) Br.-Br., T. 519.

[2]) Vgl. Helbig, Führer II S. 173 Nr. 277; Amelung, Die Basis des Praxiteles S. 31/32.

[3]) Ny-Carlsberg, Glyptoteks antike Kunstvaerker T. XLI, 537.

[4]) Ny-Carlsberg T. XLI, 536.

die Inschrift: Fundiliae G. F. Patronae. Der Kopf der Figur sitzt mit einem eingeschobenen, modernen Zwischenstück am Hals, ist aber nach Herrn Dr. Jacobsens Mitteilung zweifellos zugehörig. Wenn aber auch die Zugehörigkeit bei dem ergänzten Zustande der Statue nicht sicher entschieden werden kann, so sprechen wenigstens stilistische Gründe nicht dagegen. Das Gesicht zeugt von herbem, trockenem Ernst und nüchterner Geistesart. In den Formen dominiert der große, klare Knochenbau. Der Ausdruck ist ganz stimmungslos. Das Gewandmotiv erinnert an die Eumachia in Neapel, nur daß der Mantel hier nicht über den Kopf gezogen ist. Eine genaue Wiederholung der Figur befindet sich im Museo Torlonia zu Rom (T. XLVII, 188) mit flavischem Kopf. Was unsere Figur so langweilig macht, ist der Mangel an durchgreifender organischer Kraft und Gliederung in der Faltengebung. Die Formen wirken anstatt selbstbestimmend, zurechtgelegt, schwächlich.

Zwischen den sitzenden weiblichen Gewandfiguren, die in der augusteischen Zeit auch sehr beliebt waren, verdient die erste Stelle nicht nur zeitlich, sondern auch künstlerisch die großartige Sitzfigur des kapitolinischen Museums zu Rom (Gallerie Nr. 42).[1] *(Fig. 9.)* Die ganze linke Gesichtshälfte mit Nase und Haaren ist modern aus Gips ergänzt. Man hat fälschlich die Pupillen des linken Auges angedeutet in späterer Weise.[2] Am rechten Auge ist von Vertiefung keine Spur. Dieses ist intakt und antik. Die Haartracht, soweit sie erhalten, weist auf die letzte Zeit der Republik oder den Anfang der Kaiserzeit. Die Statue steht in ihrer ganzen, grandiosen Auffassung und Gesamtanlage ganz einzig da unter den römischen, weiblichen Porträtfiguren. Eher könnte man unter den männlichen Sitzfiguren Parallelen finden. Ich denke vor allem an den sog. Aristoteles im Palazzo Spada zu Rom.[3] Sie sitzt feierlich und ernst tief in den Mantel gehüllt auf einem lehnenlosen Stuhl mit ge-

[1] Siehe Helbig, Führer I Nr. 450; Clarac 897 Nr. 2285A; die Statue ist auch bei Furtwängler, Sammlung Sabouroff, Text zu T. XV—XVII Anm. 23 erwähnt.

[2] Die allgemeine Annahme, daß die eingeritzten Pupillen mit der größeren Büstenform erst trajanischen Ursprunges wären, scheint mir falsch zu sein. Es lassen sich für beide schon flavische Beispiele nachweisen.

[3] Siehe Helbig, Führer II Nr. 998; Arndt-Bruckmann, Griech. und röm. Porträts T. 378—380 (Kopf fremd).

kreuzten Beinen und aufrechtem Oberkörper voll majestätischer, gemessener Einfachheit. Eine starke innerliche Konzentration spricht aus der Figur. Dies strenge Insichgeschlossensein ist hier unübertrefflich in Formen ausgedrückt. Sie sitzt in sinnender Ruhe, den linken Arm quer über den Körper gelegt, das Kinn auf die rechte Hand gestützt. Das ist ein Motiv, dem wir um die Mitte des 5. Jahrhunderts an Reliefs und Freifiguren sehr oft begegnen und das auch später noch das beliebteste Motiv geblieben ist für trauriges Nachdenken und trübes Sinnen. Man denke nur an den Sarkophag der Klagefrauen.[1])

Das Formproblem, das wir an der kapitolinischen Figur gelöst sehen: die Konzentrierung des Körpers in einem möglichst knappen Raum mit dem Streben nach voller funktioneller Klarheit, der völlige Verzicht auf jegliche Zierform ist von Künstlern um die Mitte des 5. Jahrhunderts sehr oft aufgegriffen worden. Um diese Zeit müssen wir das Vorbild unserer Statue ansetzen. Die fließend geschwungene Art der Faltenführung und der schmal aufgebaute Oberkörper, die für eine spätere Datierung sprechen, können doch dem verändernden Geschmacke des Kopisten zugeschrieben werden.[2])

Von besonderem Interesse ist es, wenn wir die Sitzfiguren des Phidiasischen Kreises *(Fig. 10)* mit unserer Figur vergleichen. Jene sind uns in mehreren Kopien erhalten, eine der besten die sog. Olympia im Museo Torlonia[3]) zu Rom. Die formale Auffassung und der geistige Inhalt sind grundverschieden. Schon die Art, wie die beiden Figuren sitzen, ist ganz anders. Hier eine Figur für die Faceansicht komponiert, ein festes Sitzen wie in Ruhe gebannt, voller Energie. Alles drängt nach der Mitte. Die Glieder sind zusammengeschoben. Alle Linien, alle Bewegungen treffen sich in der Mittellinie. Dort dagegen eine Figur lässig der Länge nach gelagert wie hingegossen. Die Arme rücken in bequemer Haltung weit auseinander. Alles zerfließt nach außen mit einem majestätischen, königlichen Schwung. Dort eine volle Kon-

---

[1]) Vgl. Hamdey-Bey-Reinach, Une nécropole royale à Sidon T. VI—IX.

[2]) Furtwängler hat sich aus diesen Gründen für ein Vorbild des 4. Jahrhunderts ausgesprochen.

[3]) I monumenti del Museo Torlonia T. XX, 77. — Mon. dell' Inst. XI (1879) T. XI; Annali 1879 S. 176—200.

zentration, hier ein vornehm-lässiges Sichgehenlassen. Dort ist alles zusammengenommen in geschlossene Haltung, hier alles aufgelöst in elegant-leichte Regung. Dort ein Kreis, wo sich alles durch den Mittelpunkt bestimmen läßt, hier eine freie Wellenlinie von ungebundenem Rhythmus.

Ähnliches Problem, wie in unserer Figur vorliegt: eine Raumeinheit möglichst kompakt zu füllen und zu beleben, ist für den mächtigsten Plastiker der Renaissance Michel-Angelo sozusagen zur Lebensaufgabe geworden. Allein er hat eine ganz andere Lösung dafür gefunden. Er komponiert nicht in Linien, sondern in Massen. Die zusammengedrängten, gegeneinandergehaltenen Körpermassen, die in eine Fläche gezwungen werden, verleihen seinen Gestalten jenes überaus intensive, reichhaltige Leben.[1])

Obzwar als Erfindung wahrscheinlich früher entstanden, ist die kapitolinische Figur formal doch komplizierter, verwickelter, als die sog. Olympia mit ihren Repliken. Sie sind eben aus ganz verschiedener künstlerischer Anschauung entsprungen. Der eine Künstler sah wirklich plastisch und hat seine Figur in die Tiefe entwickelt, der andere dagegen komponierte mehr reliefartig, flächenhaft. Für die phidiasische Schöpfung kann der Zeus am Parthenonfriese als unmittelbare Vorstufe aufgefaßt werden. Und es ist interessant, daß wir auch dem Motive der kapitolinischen Figur schon in der vatikanischen sog. Penelope für die Fläche gestaltet begegnen. Die phidiasische Erfindung entwickelt sich leicht faßlich für die Augen mit völliger Differenzierung der Glieder. An der kapitolinischen Statue sind Arme und Beine gekreuzt, zusammengenommen.

Die nächsten Parallelen zu den eben betrachteten Sitzfiguren finden wir in der Vasenmalerei der Epoche, wo die Originale unserer Statuen entstanden sind. Für die große, konzentrierte Haltung vgl. man die eine Figur: Arch. Zeitung 1882 auf T. VII, 1, die auch in ganz zusammengedrängter, formaler Geschlossenheit in ihren Mantel gehüllt dasitzt. Weitere Beispiele: die Figur der Penelope auf den Skyphos in Chiusi: Mon. dell' Inst. IX T. 42, Reinach, Rep. des Vases I, 191, 1; Furtwängler-

[1]) Vgl. meine Ausführungen in der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung“ 1907 Nr. 156.

Reichold, Griechische Vasenmalerei T. 57, 3, auf einer späteren Vase T. X Nr. 2; Textvignette zu dem Texte der Tafeln XV—XVII in Furtwänglers Sammlung Sabouroff. Die königlich, frei gelagerten Figuren finden auch ihre Schwestern in der Vasenmalerei; ganz dieselbe Haltung, ganz dieselbe Art des Sitzens finden wir bei einigen entzückenden Figuren auf einer Pyxis vom Ende des 5. Jahrhunderts. Vgl. Furtwängler, Sammlung Sabouroff T. LXIV; Bull. nap. nuov. Ser. II T. 2; Reinach, Rep. des Vases I, 477, 2. Für den kleinen beschränkten Raum der Gemmen eignete sich besonders das Motiv der kapitolinischen Figur. Wir finden sie tatsächlich öfter von den Steinschneidern benutzt. Siehe Furtwängler, Antike Gemmen: Tafelband T. X, 20, 34, IX, 35. Die Koroplasten bedienten sich auch dieser beiden herrlichen Schöpfungen der Plastik. Beide Typen kommen vor in Terrakotten: vgl. Heuzey, Les figurines de terre cuite de Musee du Louvre T. XXVIII, 4; XXV, 1; XXVI, 1; Winter, Die antiken Terrakotten Bd. III S. 108, 2, 3, 4, 8; 109, 6; das letztere Stück eine sehr schlagende Analogie zu der Statue im Kapitol. Siehe auch Pottier-Reinach, La Necropole de Myrina T. XXXVI, 2. Für den phidiasischen Typus vgl. Winter, Die antiken Terrakotten III, S. 107, 1. — Als Übergang zwischen den beiden Typen kann das Grabmal der Diodora im athenischen Nationalmuseum erwähnt werden. (Photographien von derselben im Handel.) In der Stimmung noch sehr konzentriert, zusammengenommen, allein die Glieder beginnen schon die Auflösung: der linke Arm ist über die Stuhllehne gelegt.[1])

Der große Stil bedingte bei unserer Figur sozusagen die etwas flüchtige, nachlässige, rohe Behandlung. Die Statue war sicher nicht für den vollen Sonnenschein berechnet. Das gedämpfte Licht einer Grabkammer hat ihre Wirkung zu ergreifender Höhe gesteigert; denn daß sie als Grabfigur verwendet wurde, darüber kann man kaum zweifeln.[2]) In Rom ist noch eine Wiederholung der Figur vorhanden in der

[1]) Siehe weiter den weißgrundigen Lekythos, Bonner Studien T. XII; Murray-Smith, White athenian Vases in the British Museum T. I. — Einige Grabreliefs auf Paros, Arch.-Epigr. Mitt. aus Österr.-Ungarn XI (1887) T. IX C 5, 6; D 2, 3, 4 (Löwy auf S. 147 bis 188). — Hiller-Gaertringen, Inscriptiones Graecae vol. XII Abb. ad Nr. 371. — Conze, Attische Grabreliefs T. 114/15.

[2]) Vgl. die vortrefflichen Ausführungen über die Verwendung der Sitzfiguren in der griechischen Sepulchralplastik, Furtwängler, Sammlung Sabouroff, Text zu Tafeln XV—XVII.

Sammlung Barracco. Diese hat wahrscheinlich auch einen Porträtkopf getragen.

Nach dieser Gestalt empfindet man die sitzende Figur in Madrid: Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen Nr. 1768—1770 mit ihrer überreichen Faltengebung als nichtssagend, leer.[1]) Es fehlt eben der große Zug. Der Kopf sitzt, wie mir P. Arndt freundlichst mitteilt, ungebrochen. Er hat anspruchslose, jugendliche Züge mit stark gewelltem, gescheiteltem Haar. Man könnte an Antonia denken. Rechter und linker Unterarm sind abgebrochen. Sie trägt den gegürteten Chiton mit Ärmeln und den Mantel darüber, der auf der linken Schulter breit aufliegend über den Kopf gezogen ist, den ganzen Unterkörper, die beiden Beine umhüllt und mit einem Wulst über den linken Arm geworfen ist. Die Schöpfung wird wohl auf ein Original des 5. Jahrhunderts zurückgehen. Eine genaue Wiederholung der Figur ist mir nicht bekannt. Als Statuen, die auf ähnliche Vorbilder zurückgreifen, nenne ich die Figur im Hofe des Konservatorenpalastes zu Rom: Einzelaufnahmen Nr. 472, die Statuette der Münchener Glyptothek Nr. 206a und die sitzende Demeter in der Sammlung Jacobsen: Arndt, La Glyptotheque Ny-Carlsberg T. 68 S. 108.

Außer den Statuen, wo uns Inschriften und zugehörige Köpfe eine sichere Grundlage bieten, möchte ich hier noch einige Stücke anreihen, die zwar keine zugehörigen Köpfe tragen, aber durch ihren Stilcharakter, durch ihren deutlichen Zusammenhang mit den bisher betrachteten, sicher in diesen Kreis gehören. So vor allem eine Statue in Dresden, die den Kopf der Julia Mammea getragen hat.[2]) Der Kopf gehört aber, wie mir durch Professor G. Treu bestätigt wurde, nicht zum Körper. Wir lernen hier denselben Geschmack kennen wie an der Statue aus Apoptera im British Museum (Nr. 1988). Kein Sinn für Größe und Monumentalität, Verzicht auf alle stärkeren Gegensätze in der Wirkung, eine kalte, vornehme, ermüdende Gleichgültigkeit in der Faltenbehandlung; die Falten haben nur die Aufgabe, die Fläche zu beleben. Die

[1]) Reinach, Rep. de la stat. II 685, 1; Bernoulli, Röm. Inkonographie II, 1 S. 92.

[2]) Augusteum 145; Leplat T. 66; Clarac 424, 754A; Hettner S. 114 Nr. 242 aus Villa Albani. — Durch die Güte des Herrn Professors Treu stehen mir Photographien von der Statue zur Verfügung.

Formen sind nicht gesehen, sondern ganz empfindungslos angelernt. Die Statue wird auf ein Vorbild des 4. Jahrhunderts zurückgehen. Sehr ähnlich im Motiv scheint eine Statue in der Sammlung Mattei (Coll. Mattei T. IL; Reinach I, 454A, 806B). Die Figur in Dresden steht auf dem linken Bein, das rechte ist leicht entlastet und zurückgesetzt. Sie trägt den Chiton und den Mantel darüber, der mit tiefem, bis über die Hüften reichendem Überschlag fest über den Körper geschlungen, durch den linken Ellbogen festgehalten wird. Die Füße und der Mantelrand über der Plinthe sind ergänzt.

Die Gewandstatue der Münchener Glyptothek Nr. 197[1]) stellte wahrscheinlich auch eine römische Dame dar. Sie war als Ceres gedacht, wie die Ähren in der linken Hand beweisen. (Nur soweit sie über die Hand herabhängen ergänzt.) Der Kopf, der jetzt auf der Statue sitzt, ist modern. Nach ihrem Gewandmotiv ist die Figur eine Umbildung eines wohlbekannten Originales im Sinne der frühen Kaiserzeit. Die ganze Anlage ist bedeutend bereichert, die Brust ist ganz schmal geworden und gibt eine schlanke, elegante Erscheinung. Außer der Athena Albani, Hope und Farnese (Furtwängler, Meisterwerke S. 103 bis 114; Masterpieces S. 73—81) wird dieser Typus durch folgende Statuen vertreten:

1. Rom. Vatikan, Giardino della Pigna, Amelung, Führer T. CXIV, Nr. 218 (mit fremdem praxitelischem Kopf).
2. Museo Torlonia T. CXXIV, 482.
3. Rom, Vatikanischer Garten: Einzelaufnahmen Nr. 802.
4. Woerlitz, Hosaeus 27; Einzelaufnahmen Nr. 396.
5. Rom, Vatikan, Braccio Nuovo Nr. 56; Amelung T. IX.
6. Eine Karyatide in Mantua: Dütschke, Bildwerke IV, 720; Monuments et Memoires 1903 S. 24.
7. Petersburg Nr. 269.
8. Rom, Konservatorenpalast Fot. 2761.
9. Karyatide in Petersburg Nr. 303; Mon. et Mem. 1903 S. 25.

---

[1]) Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek Nr. 197; Clarac 434, 789; Furtwängler, Statuenkopien S. 54.

10. Karyatide in dem Museo Archeologico zu Venedig; Mon. et Mem. 1903 S. 21 Fig. 7.

11. Karyatide aus Tralles; Mon. et Mem. 1903 T. II.

12. Villa Albani, Rom Nr. 2; Clarac 438 G, 759 E Fot. Molins 2752.

13. Berlin Nr. 582.

14. Rom, Vatikan, Giardino della Pigna; Amelung T. CXXI Nr. 233.

15. Stockholm Nr. 11.

16. London, British Museum (als Isis).

17. Sacken, Die antiken Bronzen in Wien T. V, 4; Schneider, Album T. 26; Reinach II 292, 2.

18. Petersburg: Compte rendue 1867 S. 153. Vgl. Furtwängler in der Berl. Phil. Wochenschrift 1896 S. 599.

19. American Journal of Arch. 1902 (VI) T. 16 (ein Torso in ähnlichem Motiv in strengerer Fassung, nur daß hier die Gürtung über dem Mantel hinzugefügt ist).

20. Kopenhagen, Ny-Carlsberg Glyptoteks antike Kunstvaerker T. VIII, 102, Replik der farnesischen Athena.

Wenn man diese Gruppe der Statuen überblickt, so scheint es sicher, daß unsere Figur die nächsten Beziehungen nicht zu der Athena Farnese, sondern zu der Statue im Garten des Vatikans (Amelung T. 114) hat, in der man auf Grund der überbreiten Brust und nach der ganzen Anlage eine Kopie nach einem älteren Originale vermuten könnte. Man vgl. nur die Steilfalten, die von der rechten Schulter parallel und dicht herunterfallen. Sie stimmen Zug für Zug überein, nur daß an der linken Seite das strengere System der Falten etwas aufgelockert ist. Auch die Faltengebung am Unterleib stimmt überein. Was die Hope-Farnesische Athena auszeichnet, die große, klare Gliederung der Figur mit großen, schlichten, ruhigen Faltenzügen, das fehlt hier vollkommen. Ich möchte vermuten, daß in der Statue des vatikanischen Gartens und der Glyptothek eine treuere und eine umgebildete Kopie nach einem strengeren Originale uns vorliegt. Auf dasselbe Original wird wohl zurückgehen die Figur im Lateran, die wie eine vereinfachte, größer gedachte Ausgabe unserer Statue erscheint mit mächtigen Falten. Gemeinsam ist mit der Porträtfigur der Glyptothek auch die ungewöhnliche Schlankheit. Die Statue im Lateran hat wahrscheinlich auch Porträtkopf getragen und ge-

hört noch in das 1. Jahrhundert n. Chr. Weitere Kopien von demselben Originale sind die Figuren im Giardino della Pigna (Amelung T. 114) und in Stockholm, die auch die breitere strengere Anlage der Brust und das charakteristische System in der Faltengebung behalten haben. An diesen Typen lehnen sich sehr nahe an die Karyatiden von Mantua und Petersburg. (Monuments et Memoires 1903 S. 24—25 Fig. 10 u. 11.) Und das würde auch sehr gut passen, falls ein Künstler, wie etwa Agorakritos, von dem wir auch sonst wissen, daß er eine besondere Neigung für altertümliche Formen gehabt hat (vgl. Furtwängler, Statuenkopien S. 54—56. Siehe auch ebenda auf T. X die sitzende Statue der Kybele in der Villa Doria Pamfili zu Rom, die eine ähnliche Gewandanordnung zeigt wie die oben betrachtete Gruppe) hier bei der Erschaffung eines Karyatidentypus an ein älteres Vorbild angeknüpft hat. Damit verfolgte er auch einen künstlerischen Zweck. Der Eindruck des festen, tektonischen Aufbaues wird durch die Strenge der Faltenzüge gesteigert. Die Falten, die bei der farnesischen Athena mit schlichter Größe den organischen Bau der Statue klären und heben, würden hier nur eine Disharmonie in die tektonische Bestimmung der Figur hereinbringen; alles wirkt zur Erhöhung des festen Standes. Der ganze Organismus geht künstlerisch in der Idee des Tragens auf. — Eine eigentümliche Mischbildung vertreten die beiden Statuen in Berlin (Nr. 582) und in der Villa Albani, die am Chiton noch einen kurzen Überschlag hinzufügen und in der ganzen Anlage der Faltengebung mit der größeren Klarheit dem mächtigeren Eindruck der organisch mehr durchdachten Faltengebung der farnesischen Athena sehr nahe stehen. Es liegt hier eine späte, freie Umbildung dieser Figur vor uns, die vielleicht schon der römischen Zeit angehört. — Ob in der Statue im Museo Torlonia (T. CXXIV, 482) eine archaistische Kopie nach einem echten, alten Werke vorliegt, das ist eine Frage, die wir hier nicht beantworten können.

Derselbe künstlerische Geist wie aus diesen Einzelfiguren tritt uns aus den monumentalen Reliefs der augusteischen Zeit an der Ara Pacis entgegen, die wir hier wenigstens in aller Kürze nach ihrer künstlerischen Auffassung und stilistischen Eigenart berücksichtigen wollen, um die größeren Zusammenhänge nicht zu verlieren. Dem eigentlich Künstlerischen an diesen Reliefs wurde Petersen in seinem Buche: Über die

Ara Pacis Augustae sehr wenig gerecht.[1]) Dieselben hängen mit den stilistischen Bestrebungen, die wir an den Einzelfiguren beobachtet haben, auf das engste zusammen und tragen deutlich die Merkmale der augusteischen Zeit. Was man an den Reliefs sieht, ist ein ausgesprochener Sinn für Linienklarheit, für linear dekorative Komposition, worunter die Klarheit der Formen und Bewegungen beträchtlich leidet. Diese scharfe, dominierende Liniensprache bewirkt, daß die Figuren einzeln so wenig heraustreten. Die Bedeutung der Umrisse ist ganz in den Hintergrund getreten. Die Gestalten sind weder in sich noch als Gruppen untereinander geschlossen und in den Bewegungen pulsiert keine Frische, keine Erfindungskraft. Ein langweiliges Sichwiederholen, ein Mangel an künstlerischer Vorstellung. Und nicht nur diese künstlerischen Eigenschaften zeigen die nahen Beziehungen der Ara Pacis zu den von uns betrachteten Figuren: einige von diesen sind wie aus den Reliefs herausgeschnitten. Man vgl. die Statue im Braccio Nuovo Nr. 37 (Amelung T. V) mit der Figur bei Petersen T. VI, 28 und die in der Sala della Croce des Vatikans Nr. 588 mit Petersen T. VI, 24. Bei der Betrachtung der Figur (ebenda) T. V, 39 wird man sich gewiß an das Motiv der Eumachia erinnert fühlen.[2])

Nach all diesem hat sich die augusteische Epoche als eine Zeit, wenn auch nicht von eigener Erfindung, so doch von eigener Geistesrichtung und eigenem künstlerischem Geschmack gezeigt. Eine klare, nüchterne, mehr in Linien dekorativ, als in Formen monumental denkende Kunstwelt. Ein kühler, vornehm eleganter Geist, dem jedes Verständnis für Größe und Anmut mangelt. Ein Stil ohne Phantasie, ohne Glanz und Poesie. Die Künstler raffen sich wohl manchmal auf bis zum Virtuosentum, allein das Schaffen aus der heißen Seele heraus mit dem Zauber der hohen intuitiven Kraft, — das blieb ihnen immer verschlossen. Das ist wie eine Welt mit ewiger Windstille, mit ständig trübem Himmel. Weder Sonnenschein, noch Gewitter.

---

[1]) Vgl. Wickhof, Wiener Genesis S. 21; E. Reisch, Zur Ara Pacis Augustae (Wiener Studien Bd. XXIV [1902]) S. 193 ff. — A. v. Domaszewszky, Die Familie des Augustus und die Ara Pacis (Österr. Jahreshefte VI [1903]) S. 57 ff.; Courbaud, Le bas-relief romain S. 77—95.

[2]) Vgl. die Hinweisungen auf die Stilmischung an der Ara Pacis: Röm. Mitt. X, S. 145 (Petersen).

Die künstlerischen und geistigen Bestrebungen der augusteischen Zeit verlaufen bis weit in die claudische Zeit hinein. Wenn wir die Eigenart der augusteischen Epoche stark hervorgehoben haben, so müssen wir andererseits betonen, daß sie von der claudischen Zeit nicht schärfer abgetrennt werden darf. Die beiden Epochen hängen künstlerisch eng zusammen. Nur bei genaueren Betrachtungen stellt sich heraus, daß die claudische Zeit künstlerisch doch noch etwas anderes bedeutet als eine Fortsetzung und daß hier neue Bestrebungen einsetzen, die ihren vollen Sieg erst später in der Flavierzeit erringen. Im Gegensatze zu dem linearen Geschmacke der augusteischen Zeit treten jetzt größere Formen, breitere stoffliche Falten auf. Man hält sich jetzt bei Porträtfiguren enger an die Vorbilder. Wenn man verändert, sind nur Einzelzüge und Äußerlichkeiten.

Als Beweise zu diesen allgemeinen Bemerkungen dienen gleich die ersten Statuen, die wir betrachten. Die eine ist eine ganz treue Kopie, die anderen sind freie Wiederholungen mit Hinzufügung äußerlicher Züge nach einem Original des 5. Jahrhunderts. Das Verhältnis dieser Statuen untereinander und zu dem Original, das wir hier glücklicherweise nachweisen können, beleuchtet sehr interessant die Art, wie die Kopisten gearbeitet haben.

1. Weibliche Porträtstatue *(Fig. 12)* im Lateran zu Rom Nr. 436 (Helbig I S. 451 Nr. 672 [436]; Röm. Mitt. 1892 S. 237—238; Bernoulli, R. I., II, 1 S. 183 Nr. 10). Der Kopf ist nicht zugehörig und sitzt sehr ungeschickt auf dem Körper. Die Schulterlocken, die den Kopf mit dem Körper verbinden, die also die sichere Zugehörigkeit beweisen könnten, sind aus Gips. Die Statue stammt nach den Fundumständen sicher aus der claudischen Epoche. Die Arbeit ist sehr mittelmäßig.

2. Weibliche Porträtstatue *(Fig. 13)*, Sammlung Jacobsen, Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 535; der Kopf ist moderne Ergänzung auf Grund des lateranischen Exemplares.[1]) Vgl. Ny-Carlsberg, Glyptoteks antike Kunstvaerker T. XLI, 535.

3. Weibliche Porträtstatue *(Fig. 14)* in der Glyptothek zu München Nr. 208 (Furtwängler, Beschreibung Nr. 208 S. 178). Der Kopf fremd, ideal im Aphrodite-Typus des praxitelischen Kreises. Der Torso gehörte

[1]) Photographie von der Figur verdanke ich der liebenswürdigen Güte des Herrn Direktors Dr. C. Jacobsen.

zu einer römischen Porträtstatue, wie der verwitterte Rest des claudischen Zopfes am Nacken deutlich beweist. (Vgl. Furtwängler l. c. S. 179.)

Alle drei Statuen gehen auf ein gemeinsames Original aus der großen phidiasischen Epoche zurück, das uns durch Furtwänglers Untersuchungen bekannt geworden ist. (Vgl. Furtwängler, Originalstatuen in Venedig T. I—II, S. 9—15.) *(Fig. 11.)* Dieser Typus ist um die Mitte des 5. Jahrhunderts entstanden, eine der großartigsten Götterbildungen dieser Epoche. Die kopierenden Künstler haben sich, wie die nähere Gegenüberstellung zeigt, nicht in gleichem Maße an das Original gehalten. Der Künstler des lateranischen Exemplares war strenger, gewissenhafter als die übrigen. Nur die Falten des Chitonüberfalles ließ er leicht im Winde bewegen. Sonst hat er alle wesentlichen Züge des Originales bewahrt, wenn seine Arbeit an Feinheit und Schärfe auch sehr zu wünschen übrig läßt. Die Wiederholung in Kopenhagen zeigt etwas größere Abweichungen vom Original. Die mittlere Falte des Überfalles legt sich, vom Winde ergriffen, ganz flach an den Körper. Überhaupt haben hier die Faltenrücken keinen solchen kraftvollen, einzeln klar sich absetzenden Charakter wie am Vorbild. Sie folgen schmiegsam den Körperformen. Am weitesten ging der Kopist des Exemplares in München. Er begnügte sich nicht mit der großen, ruhigen Anlage, sondern suchte mehr Bewegung in die Figur hereinzubringen und ihre Erscheinung etwas anmutiger zu gestalten. Deshalb ließ er den Chiton mit lässiger Natürlichkeit von der linken Schulter heruntergleiten und die Falten des Überfalles von leichtem Winde ergreifen. Die flatternden Falten umspielen die Brust so, daß dieselbe fast wie nackt aus der unruhigen Umgebung heraustritt. Für diesen Zug wie für das Heruntergleiten des Chitons hatte der Künstler sicher Vorbilder in der Art der Hera Barberini vor sich. Er steigert aber den Bewegungsinhalt der Figur noch weiter, der Stand ist nicht mehr ruhig frontal, eine starke Drehung in den Hüften macht den Gesamteindruck unruhiger. Dieser ganz äußerlich-barocke Zug, das willkürliche Hereintragen von Bewegung in die Figur, das ganz unmotivierte Flattern der Falten wirkt sehr unerfreulich und ist künstlerisch ein ganz rohes, äußerliches Mittel zu Effekten. Die augusteische Zeit hat auch diese äußerliche Bewegtheit sorgfältig vermieden. Nirgends finden wir die leiseste Spur von Drehung in einer Figur, noch von Falten, die im Winde flattern.

An diese äußerlich bewegte Figuren lassen sich als aufs engste verwandt, einige andere Statuen anschließen, welche dieselben künstlerischen Eigenschaften zeigen und auch in die claudische Epoche gehören:

1. Museo Torlonia *(Fig. 16)* T. LXXXI, 322.

2. Sammlung Jacobsen Nr. 531 *(Fig. 15)*. Der Kopf ist nach Herrn Jacobsens Mitteilungen zugehörig und trägt die Züge der Livia. Es ist überaus wahrscheinlich, daß die Ehrung der berühmt-schönen und klugen Prinzessin sich auch in der claudischen Epoche fortsetzte. Aus dieser Epoche muß unsere Statue stammen. Vgl. Not. degli Scavi 1898 S. 291, Fig. 3 S. 292 Nr. 3 (Patroni). — Ny-Carlsberg Glyptoteks, antike Kunstvaerker T. XL, 531.

3. Paris, Louvre, Cat. somm. 1242, Fot. Gir. 1370; der augusteische Kopf, wie mir E. Michon freundlichst bestätigt, nicht zugehörig.

4. Madrid, Prado, Einzelaufnahmen Nr. 1607—09; Hübner Nr. 83; Clarac 834A, 2090A. Wie mir P. Arndt aus seinen Notizen gütigst mitteilte, ist die Zugehörigkeit des Kopfes nicht sicher.

Alle diese Statuen bilden mit den vorigen eine engere Gruppe. Sie bekunden alle Vorliebe für Motive des 5. Jahrhunderts, für die großen Götterbilder dieser Epoche. In ihrem Gewandmotive zeigen sie eine eigentümliche Vermengung der Hera Barberini und der Demeterstatue in Venedig. Man könnte mit großer Wahrscheinlichkeit vermuten, daß für alle vier Figuren ein gemeinsames Vorbild vorliegt, zu welchem die Figuren in Paris einerseits und in Rom und Kopenhagen anderseits in ähnlichem Verhältnisse stehen wie die Statuen im Lateran und der Glyptothek zu der Demeter in Venedig. Die Figur in Madrid dagegen ist eine ganz freie Umbildung. Am treuesten ist das Vorbild mit seiner ganzen breiten, würdigen Ruhe an der Pariser Statue kopiert. Die Figuren im Museo Torlonia und Kopenhagen zeigen in den Falten des Überfalles eine willkürliche, ganz unmotivierte Bewegung. Die Falten sind vom Winde ergriffen. Während sie an der Statue in Kopenhagen mit etwas langweiliger Regelmäßigkeit nur aufgeblasen sind, flattern sie am Exemplare im Museo Torlonia weit hinaus. Sonst stimmen diese beiden Figuren Zug für Zug überein. Die Statue bei Torlonia ist in Einzelheiten etwas reicher. — Viel weitgehender ist die Bewegtheit in der Figur zu Madrid, die mehr Bewegungsinhalt und eine leichte, wiegende Schlankheit zeigt.

Der Mantel ist schmäler, durchsichtiger geworden. Er ist nicht mehr eine schwere, verhüllende Stoffmasse, sondern schmiegt sich den Formen des Körpers an. Der Chiton läßt unten beide Beine wie naß durchscheinen. Der Überfall hängt länger herunter, als bei den vorher betrachteten Statuen. Die Brüste treten stark körperlich hervor. Überall ist eine Bewegung eingeführt. Nicht nur die herunterlaufenden, geschwungenen Falten des Überfalles sind von leisem Windhauch ergriffen, sondern selbst der Zipfel des Mantels am rechten Unterschenkel flattert kühn heraus. Auch in den Hüften eine starke, gesuchte Drehung. In dieser Hereinführung von willkürlicher Bewegung haben wir somit einen sehr wichtigen und interessanten Zug in der Geschmacksrichtung der claudischen Kopisten kennen gelernt. Und diese läßt sich auch auf anderen Gebieten verfolgen. Ich erinnere nur an die Figuren der Basis von Puteoli (ein sicher datiertes claudisches Werk, siehe Br.-Br. T. 575, Text von Sieveking) und an einige Panzerstatuen, die aller Wahrscheinlichkeit nach in dieselbe Zeit gehören. So an den Caligula im Louvre (Cat. somm. 1235; Clarac 277, 2373) an eine Statue in Neapel mit aufgesetztem nicht zugehörigem Kopf des Trajan (Fot. 5182) und an eine andere Panzerstatue in der Gallerie der Kandelaber des Vatikans (Nr. 248), wo die Lederstreifen des Panzers in ganz ähnlicher Weise vollkommen unmotiviert vom Winde ergriffen sind. Als letzter Ausläufer dieser Richtung ist die Figur des Titus in Olympia (Olympia, Tafelband III, Bildwerke T. LX, 1) zu erwähnen. Dieser Geschmack im Kopieren, diese Vorliebe für die äußerliche Bewegtheit scheint so bedeutend und so weitverbreitet, daß man sie neben anderen Merkmalen zur Datierung der Kopien bei großer Vorsicht sehr gut verwerten kann. So möchte ich von manchen Kopien, die eine ganz willkürliche Bewegung in die großartige, majestätische Anlage der Figur des 5. Jahrhunderts hereinbringen, wie die capitolinische Athena (Furtwängler, Masterpieces Fig. 37) und der Apoll Barberini im Konservatoren-Palast (Bull. comm. 1887 T. XX bis XXI) vermuten, daß sie der claudischen Zeit angehören. Daher gehören weiter: eine Figur in den Uffizien zu Florenz (Einzelaufnahmen Nr. 91; Alinari fot. 1240a; Amelung, Führer Nr. 91 [187] S. 65) und die Statue in der Villa Doria-Pamfili (Br.-Br. T. 538; Röm. Mitt. 1901 [XVI] T. I, II, S. 21 ff., von Amelung besprochen), endlich die Wiederholung

der Kore Albani im Palazzo Ceparelli in Florenz (Furtwängler, Meisterwerke 102/3 Fig. 14).[1]) — Es ist überaus lehrreich, in diesem Zusammenhange daran zu erinnern, wie ganz anders die griechische Kunst das Moment der Bewegung zu seinen Zwecken verwendet hat. Jedes Flattern der Falten diente hier zur organischen Klärung, oder zur Steigerung der Raumwirkung. Deshalb sind die Niken des Parthenongiebels und des Paionios so überzeugend schön, darum haben wir hier in diesen beiden Schöpfungen die unübertrefflichsten künstlerischen Ausdrücke für schwungvolles, rasches Vorwärtsstürmen und sanftes, leises Herunterschweben vor uns. Das Gewand ist hier in seiner Bewegtheit ein Hauptelement der Gesamtwirkung.

Eine der prächtigsten und großartigsten Figuren, die uns die claudische Epoche hinterlassen, ist die überlebensgroße Statue einer Römerin als Fortuna in Berlin *(Fig. 17)* Nr. 587 (Beschreibung der Skulpturen S. 227 Nr. 587; Clarac 421, 825 und 438 H, 2464 G), von der mir durch die gütige Vermittlung von Herrn Professor Winnefeld eine gute photographische Aufnahme vorliegt. Der Kopf sitzt ungebrochen am Körper. Die Figur steht aufrecht auf dem rechten Bein, das linke ist leicht in Schrittstellung zurückgezogen. Sie trägt den Chiton, darüber den Mantel, der auf der linken Schulter aufliegt, hinter dem Rücken über die rechte Hüfte hervorgezogen, mit einem wulstigen Rand über dem linken Unterarm geworfen ist. In der linken Hand hält sie das an den Oberarm gelehnte antike Füllhorn. Der Kopf ist ganz leicht nach rechts gewendet, zeigt sehr stark idealisierte, allgemeine Züge. Die Haare sind in der Mitte gescheitelt und leicht gewellt zur Seite gestrichen. Am Nacken der charakteristische claudische Zopf. An dem Kopf das hohe Diadem und die geknotete Priesterbinde, die zu beiden Seiten herunterhängt. Die stark idealen Züge in Verbindung mit dem claudischen Zopf und mit der Priesterbinde treffen wir auch an dem vielbewunderten Kopf der sogen. Juno Ludovisi, nur daß hier der Kopf einem praxitelischen Idealtypus mehr angenähert ist. In beiden Köpfen müssen wir idealisierte Porträts

[1]) Siehe auch die Sitzfigur Not. degli Scavi 1900 S. 253. Die Ansätze zur willkürlichen Bewegung in der Faltengebung siehe auch am Torso Ny-Carlsberg, Glyptoteks antike Kunstvaerker T. XXI, 304 a. Diese Statue mit ihrem linearen Reichtum schließt sich noch eng an die augusteische Zeit. — Vgl. l. c. T. XXI, 301.

vornehmer römischer Damen der claudischen Zeit erkennen. — Ich möchte vermuten, daß die sogen. Juno Ludovisi zu einer ähnlichen Statue gehört hat. In unserem Denkmälervorrat begegnen wir noch mehreren einzelnen Köpfen, die auch allgemein ideale Züge mit der Modefrisur der claudischen Zeit und der Priesterbinde vereinigen. Die mir bekannten Beispiele sind: 1. Vatikan, Museo Chiaramonti Nr. 548, wo der Kopf auf eine Statue der Diana Lucifera aufgesetzt ist, 2. ein Kopf auf einer schwebenden Nikestatue in der Villa Albani, Einzelaufnahmen Nr. 1121 bis 1122, die auf einen praxitelischen Aphroditetypus zurückgreift. (Die ganze Statue: Clarac 416, 719A; Helbig, Führer Nr. 837; vgl. Furtwängler, Meisterwerke S. 558 Anm. 1.) 3. Der Kopf der Kalliope im Musensaal des Vatikans (Helbig, Führer Nr. 280). 4. Kopf in Neapel, der zum Einsetzen bestimmt war, Nr. 6289. 5. Der Kopf einer Venus Anadyomene, Neapel Nr. 6292. 6. Ein Kopf in Genua im Palazzo Bianco; Einzelaufnahmen Nr. 1368/69.[1])

Die Figur in Berlin geht in der Gesamtanlage auf eine großartige Erfindung des 5. Jahrhunderts zurück, von der wir mehrere Wiederholungen nachweisen können: 1. Der sogen. Hera[2])-Torso aus Ephesos in Wien, Br.-Br. T. 507. 2. Eine stark ergänzte Figur in Florenz im Giardino Boboli: Einzelaufnahmen Nr. 280. 3. Eine Statue im Palazzo Altemps zu Rom. 4. Eine Figur im Giardino Barberini zu Praeneste und Aspendos (vgl. Clarac 978B, 2524E). 5. Lackorinski: Städte Pamphyliens und Pisidiens I S. 94 Fig. 71 (siehe Arndt, La Glyptotheque Ny-Carlsberg, Text S. 91).

Die ganze Gesamtanlage der Fortuna in Berlin stimmt mit den aufgezählten Statuen überein, nur daß das Standbein verändert und der Mantelwulst nicht mit dem linken Ellbogen festgedrückt, sondern über den linken Unterarm geworfen herabhängt. Es ist vom Interesse, die Gewandbehandlung unserer Figur mit dem Wiener Torso zu vergleichen. An beiden tritt der Formenschatz des Originales bedeutend bereichert

[1]) Vgl. weiter den Kameo; Furtwängler, Antike Gemmen T. LII 9. Bd. III S. 319. Auch hier idealisiertes Bildnis mit unruhig flatternder Priesterbinde.

[2]) Die Benennung als Hera ist ganz grundlos. Der Torso aus Ephesos ist eine römische Porträtstatue. (Vgl. Furtwängler, Meisterwerke S. 118, 1; Masterpieces S. 84, 4; Berl. Phil. Wochenschr. 1901, Sp. 19.)

vor uns. Allein, während am Wiener Torso alles wie ein Bergstrom rauschend dahinfließt, ist die Wirkung der Berliner Fortuna überaus nüchtern, äußerlich ohne jede ergreifende Kraft.

In die Reihe der genaueren Kopien gehört die überlebensgroße Statue einer Römerin im Museum zu Kairo (vgl. Catalogue general des antiquités Egyptiennes du Musée du Caire Edgar: Greek sculpture T. XII Nr. 27477 S. 22). Die Figur ist eine etwas knappe, harte Wiederholung der kleinen Herculanerin mit ungebrochenem Porträtkopf einer älteren römischen Matrone mit vollen, gesunden, wenig ansprechenden, aber durchaus individuellen Zügen. Die Frau trägt die griechische Melonenfrisur, nur vorne löst sich eine Reihe von kleinen Löckchen von der eigentlichen Haarmasse ab. Bei der Armut der römischen Künstler, bei dem allgemeinen Mangel an gestaltender Formkraft läge es am nächsten, die Abweichung von der claudischen Modefrisur so zu erklären, daß der Kopist mit geistloser Sklavenhand auch die Haartracht einfach vom Vorbilde entlehnte. Jedoch wird man bedenklich, sobald man die bemalten römisch-ägyptischen Mumienporträts genauer betrachtet und hier ganz derselben Haartracht begegnet, wie an unserer Statue. Und diese Mumienmasken wurden doch unmittelbar nach dem Leben gearbeitet![1]) Somit hat sich die Melonenfrisur in der claudischen Zeit nicht nur als eine künstlerische, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach auch als eine Lebenserscheinung erwiesen. Ich muß im allgemeinen betonen, daß das Bild, das wir von den Frauenhaartrachten der Kaiserzeit auf Grund der Münzen gewinnen, ja nicht vollständig ist. Die Herrschaft der Mode war nicht so tyrannisch streng, wie es gewöhnlich angenommen wird. Den raffiniert-komplizierten Luxus, welchen die Prinzessinnen in den Haartrachten entfalteten, konnten sich nur wenige erlauben. Es gibt zahlreiche Büsten und Statuen, die unsere Behauptung bestätigen. — Die Melonenfrisur

---

[1]) Auf diese Denkmälergattung hat mich Herr Professor v. Bissing in dankenswerter Weise aufmerksam gemacht. Ebenfalls seiner Güte verdanke ich, daß ich seine hierher bezüglichen Ausführungen, die in dem prächtigen Werke über Kom-esch-Schukafa erscheinen werden, schon während dem Drucke dieses Buches lesen konnte. (Siehe Kom-esch-Schukafa S. 147, Beiblatt II, c. c. S. 147; siehe auch Berlin Nr. 11650; Journ. of hell. Stud. 1904 (XXV) S. 225: On the dating of the Fayum Portraits (Edgar); und die Graefschen Mumienporträts.)

war an den Idealtypen des praxitelischen Kreises allgemein. In der griechischen Kunst des 4. Jahrhunderts finden aber wir schon die ersten Ansätze zur porträtartigen Ausgestaltung dieses Idealtypus, so an einem Kopf früher im athenischen Kunsthandel: Einzelaufnahmen Nr. 1291—92, und an einem Kopf in Catajo (Dütschke, Bildwerke VI, 544, Photographien im Handel).[1]) Die Zusammensetzung von römischen Porträtköpfen mit griechischen idealen Gewandtypen wirkt vielleicht nirgends so unangenehm, verletzend, wie an der Matronenstatue in Kairo.

Eine ähnliche Abweichung von der Modefrisur, wie an dem eben betrachteten Standbilde sehen wir auch an einer Frauenfigur des Louvre mit einem Knaben am Arme. (Cat. somm. 1224; Clarac 316, 2387; Fot. Gir. 1379.) Die Gruppe wird allgemein als Messalina und Britannicus bezeichnet, jedoch hat Bernoulli diese Benennung mit Recht angezweifelt. (R. I., II, 1 S. 360 T. XXXIV, 13—18.) Der Kopf der Frau ist aufgesetzt, aber nach E. Michons freundlicher Mitteilung wahrscheinlich zugehörig. Die Haare sind leicht gewellt; über der Stirne eine Reihe von losgelösten, geringelten Löckchen. Aus den Gesichtszügen spricht herber Ernst und spröde Feierlichkeit. Die Gruppe, wie sie vor uns steht, zeigt eine deutliche Anlehnung an die berühmte Gruppe des Kephisodotos, an die Eirene mit dem Plutosknaben. Mit dem Bilde dieser herrlichen Schöpfung in der Seele empfinden die Augen den gesuchten Reichtum, die lose Zerfahrenheit unserer Gruppe um so schmerzlicher. Das Gewandmotiv, das wir an der Frauenfigur sehen, ist eine empfindungslose, leere Bereicherung eines Typus, der sicher im praxitelischen Kreise entstanden ist. Als nächste Analogie erinnere ich nur an die anmutige, schöne Bronzestatue der Münchner Glyptothek, die sogen. Spinnerin (Furtwängler, Beschreibung Nr. 444 S. 366. — A. Flasch, Die sogen. Spinnerin, Festschrift der Universität Erlangen 1901), wo aber der Mantel nicht über den Kopf gezogen ist.[2])

In diesem Kreise müssen auch die sogen. Balbustöchter im Nationalmuseum zu Neapel erwähnt werden. Die Benennung ist, wie schon

[1]) Weiteres Beispiel für römischen Porträtkopf mit Melonenfrisur, Vatikan, Braccio Nuovo Nr. 66; Amelung, Führer T. 10 S. 85. (Amelung denkt dabei an Plautilla, die Gemahlin des Caracalla.)

[2]) Vgl. die Statue ehemals im Palazzo Giustiniani: Bull. Comm. 1905 S. 5.

oben angedeutet wurde, mehr als unsicher; fest steht dagegen, daß sie alle nach der Haartracht der claudischen Zeit angehören.

1. Nr. 6249. Der Kopf zugehörig. Im Motive eine Weiterbildung der großen Herculanerin.

2. Nr. 6242. Die Zugehörigkeit des Kopfes zweifelhaft. An dem Zopf hinten vieles aus Gips ergänzt. Körper: geringe Wiederholung der kleinen Herculanerin.

3. Nr. 6244. Der aufgesetzte Kopf ist sicher zugehörig. Das Gewandmotiv ist eine vorzüglich gearbeitete Wiederholung der kleinen Herculanerin.

4. Nr. 6242A. Der Kopf ist gebrochen, aber zweifellos zugehörig. Die jugendliche Figur steht im Motiv der praxitelischen Kore. (Vgl. Amelung, Florentiner Antiken S. 33), die in der römischen Kopistenzeit sehr beliebt war und unzähligemal wiederholt wurde. In Rom ebenso wie in den Provinzen. In Olympia finden wir auch einige Kopien. Unsere Figur zeichnet sich unter den übrigen durch eine besonders feine, sorgfältige künstlerische Ausführung aus. Die Statue ist mit einer außerordentlichen technischen Gewandtheit gearbeitet. Man beobachte nur, mit welcher Geschicklichkeit die Falten, die schichtenweise über die linke Schulter gelegt sind, unterhöhlt wurden, um den Eindruck des wahren Herabhängens hervorzutäuschen. Und eben in diesem Detail an der Mantelpartie über der linken Schulter ist der Künstler der reicher verschlungenen mannigfaltigen Art der Faltengebung des wahrscheinlich praxitelischen Vorbildes nicht gefolgt (vgl. Amelung, Florentiner Antiken, Abb. auf S. 34; Einzelaufnahmen Nr. 817; Berlin Nr. 379), sondern hat eine einfachere, deutlich gegliederte, nüchterne Art der Faltengebung vorgezogen, die auch schon durch mehrere Künstler vorgebildet wurde. Wir erinnern nur an die köstliche Figur auf einer Dreifußbasis in Athen (Österr. Jahreshefte II T. V S. 255; Svoronos, Das Athenische Nationalmuseum T. XXIX; Hauser, Die neuattischen Reliefs S. 68 Nr. 98), an die Statue der Hiereia aus Rhamnus (Ephém. arch. 1891 Pin. 5), endlich an die beiden Torsen aus Magnesia und in der Villa Borghese (Nr. CLXIX; Magnesia am Meander S. 207 Abb. 209—210). Die beiden letzten repräsentieren nebeneinander eine große Bereicherung und eine große Vereinfachung desselben Motivs. Die Statue in der Villa Borghese ist

sehr lehrreich dafür, wie die Kopisten im 1. Jahrhundert n. Chr. gearbeitet haben. Sie wird wahrscheinlich noch in die augusteische Zeit gehören. Sehr ungeschickt und mißglückt ist an der Neapler Figur die etwas gesuchte Verwertung der dekorativen Faltengebung am herabhängenden linken Arm, wo der Künstler eine Partie, wie der aufliegende Mantel des Hermes Ludovisi beinahe kopiert hat, offenbar um die Umrißlinie des Körpers deutlicher hervorzuheben. Der Eindruck ist aber höchst beunruhigend, verwirrend.

Hier schließen wir an zwei Figuren, ebenfalls im Nationalmuseum zu Neapel, die eine aus Herculanum, die andere aus Pompei:

1. Nr. 6250 (Herculanum). Kopf modern. Das Gewandmotiv ist roh nach hellenistischen Vorbildern gearbeitet. Vgl. die sogen. Euterpe im Louvre, Röm. Mitt. 1900 S. 195; Cat. somm. 518; Fot. Gir. 1136.

2. Nr. 6047 (Pompei). Römerin im Motiv der Pudicitia. Kopf modern.

Durch die Fundumstände kann der claudischen Epoche zugeteilt werden: die Statue des Lateranischen Museums Nr. 445 (Helbig I S. 453 Nr. 678 [445]; Benndorf-Schöne, Bildwerke des Lateranischen Museums S. 132 Nr. 213; Bernoulli R. I, II 1, S. 326; Reinach, Rep. II, 2 S. 665 Nr. 8), die man auf Grund der daneben gefundenen Inschrift mit Drusilla identifizieren wollte. Der Kopf ist modern. Der rechte Vorderarm und der Rand der Plinthe ergänzt. Die Statue ist eine schematische Kopie nach einer Schöpfung, die wir als eine späte, effektvolle Umarbeitung der praxitelischen Kore betrachten. Die beste Kopie davon ist uns in dem Torso von der Insel Claudos im British Museum erhalten. (Siehe Amelung, Die Basis des Praxiteles S. 54 Abb. 28; Furtwängler, Originalstatuen S. 36 [310] Anm. 2; Berl. Phil. Wochenschr. 1896 S. 243.)[1] Das Original wird wohl kaum vor dem 1. Jahrhundert v. Chr. entstanden sein. Es gehört zu den Schöpfungen dieser Epoche, die zwar sehr wirkungsvoll und packend aber keine Originale im eigentlichen Sinne sind. Die Abhängigkeit von der praxitelischen Kore ist ganz klar: das nämliche Gewandmotiv nur effektvoll auf Gegensätze angelegt. Die zarte lyrische Anmut ist hier in eine prunkende phantasievolle Rhapsodie um-

[1]) „Ein gemischtes, eklektisches Werk“ (Furtwängler l. c. Sp. 243).

gesetzt. Diese Schöpfung so raffiniert auf momentane Wirkung angelegt, scheint auf die römischen Künstler eine große Anziehungskraft ausgeübt zu haben. Nicht nur an unserer Lateranischen Statue, sondern auch bei einem Torso in Olympia (T. LXIII, 3) erkennen wir dieses Werk als Vorbild. Die Wirkungsmittel haben aber die kopierenden Künstler nicht erfaßt. Das Exemplar im Lateran wirkt ungegliedert, unklar, wie eine starre, plumpe Stoffmasse. Die Frau hält in der linken Hand eine Weihrauchbüchse (Acerra), der rechte Arm war vermutlich betend erhoben.

Leider sehr stark zerstört sind auf uns gekommen zwei weibliche Porträtstatuen aus dem antiken Theater zu Vicenza, die jetzt in dem dortigen Museo Civico aus mehreren Stücken zusammengesetzt am Boden liegen. (Abgebildet: Italia artistica, Giuseppe Pettina, Vicenza S. 68.) Das Gewandmotiv beider erinnert an die sogen. Venus Genetrix, nur daß hier beidemal im Rücken der Mantel hinzugefügt ist.[1]) Ähnliches Gewandmotiv ist mir sonst an keiner Porträtdarstellung bekannt.

a) Der Kopf gut erhalten, mit claudischem Zopf, gescheiteltes, einfaches Haar. Am Kopfe die Spuren vom Einzapfen fürs Strahlendiadem. An den Brauen Farbspuren. (Antonia?)

b) Der Kopf weniger gut erhalten, die obere Hälfte über den Augen abgebrochen. Ringellöckchen, die sich an den Schultern fortsetzen, wodurch die Zugehörigkeit des Kopfes gesichert ist. Durch das charakteristische Kinngrübchen könnte man an Agrippina erinnert werden.

Zwei Statuen ebenfalls aus claudischer Zeit habe ich mir im archäologischen Museum zu Spalato notiert.

1. Im Motiv der Eumachia. Die Bruchfläche des Halses paßt genau auf den Torso, die Zugehörigkeit des Kopfes kann also als gesichert betrachtet werden. Am Nacken der charakteristische claudische Zopf.

2. In einem beliebten Motive des 4. Jahrhunderts, das wir schon bei der Besprechung der Statue der Sulpicia Platorina ausführlich behandelt haben. Der Kopf, der auf dem Torso sitzt, mit trajanischer Frisur ist nicht zugehörig. Die Zusammensetzung ist ganz willkürlich.

---

[1]) Eine Statuette in diesem Motiv steht im Wiener Hofmuseum. Einen zu solcher Statuette gehörigen, fein gearbeiteten rechten Arm habe ich mir im Museum zu Spalato notiert.

(Beide Statuen stehen im ersten Saal links vom Eingange in der Ecke, dem flüchtigeren Blicke entzogen.)

Damit ist die Reihe der Statuen, die wir mit Sicherheit in die claudische Zeit datieren dürfen, in Italien erschöpft. In Griechenland aber haben uns die Ausgrabungen in Olympia einige weibliche Porträtstatuen geschenkt, die mit ziemlicher Sicherheit in die claudische Epoche gehören. Wir wollen unsere Aufmerksamkeit diesen Figuren zuwenden, bevor wir die unsicheren Statuen genauer ins Auge fassen.

Was wir vor allem bemerken, ist, daß die Schöpfungen, denen wir begegnen, künstlerisch geringwertiger sind, als die in Italien gefertigten Werke. Griechenland ist nicht nur politisch, sondern auch künstlerisch Rom erlegen. Italien hat bereits die künstlerische Führung übernommen. Die größeren Aufträge verlocken die bedeutenderen Bildhauer nach Rom. In Griechenland treffen wir nur handwerksmäßige Arbeiten, nur unfähiges, langweiliges Kopistentum. Das eigene Kunstwollen, die selbständige Naturbeobachtung, die Erfindungskraft ist auch hier längst abgestorben. Die weiblichen Porträtstatuen, die in Olympia gefunden wurden, bestätigen das Gesagte, sie sind geringe Wiederholungen aus einem sehr engen Typenkreis. Man empfindet es als einen traurigen Hohn der Kunstgeschichte, daß wir in Griechenland in keiner anderen Epoche so vielen Künstlersignaturen begegnen, wie eben in dieser unfähigen, unselbständigen Zeit des Nachahmens und Kopierens.

Gleich die erste Statue, die wir zu betrachten haben (Olympia: Bildwerke III, T. LXIII, 2) trägt Künstlerinschrift auf der Basis: *Διονύσιος Ἀπολλωνίου Ἀθηναῖος ἐποίει.* Der Schriftcharakter entspricht nach Dittenberger und Löwy (Olympia Bd. V [Text] Nr. 646; Löwy, Inschriften griechischer Bildhauer S. 234 Nr. 331; Corpus inscr. Att. III, 420) dem 1. Jahrhundert n. Chr. Man könnte an die Verwandtschaft dieses Künstlers mit dem Verfertiger der Neapler Doryforos-Herme oder des Torso vom Belvedere denken, jedoch ist dies bei der großen Beliebtheit dieses Namens im 1. Jahrhundert n. Chr. sehr unsicher. (Vgl. Furtwängler, Inschriften aus Olympia: Arch. Zeitung 1879 S. 147 Nr. 293.) Und diese Datierung in das 1. Jahrhundert wird durch äußerliche wie innere Gründe bestätigt. Die Statue stimmt mit dem ebenfalls im Metroon gefundenen Standbild des Claudius-Zeus (Olympia III, T. LX, 1) in den Maßen, in

Arbeit und Stil so genau überein, daß die Vermutung sehr nahe liegt, beide Statuen seien als Gegenstücke gearbeitet worden. (Olympia III S. 256/7.) Dazu kommt noch bestätigend der Kopf mit claudischer Frisur, der, soweit man auf Grund der bestoßenen Oberfläche urteilen kann, auf die jüngere Agrippina deutet. (Vgl. Bernoulli, R. I, II, 1, T. XXXV, 1—8.) Kaiser und Kaiserin waren also als Gegenstücke aufgestellt.

Von dem Gewandmotiv, in dem die Kaiserin dargestellt ist, haben wir bisher schon zwei Beispiele kennen gelernt: an der Livia in Neapel und an der Statue aus Atrapalda im British Museum (Nr. 1988). Alle diese Schöpfungen sind Wiederholungen von Werken des 4. Jahrhunderts in der Art der sogen. Artemisia. Zu der großen Bereicherung der Erscheinung tritt hier ein neues Moment hinzu: das nasse Ankleben des Stoffes. Als Arbeit ist das Standbild des Dionysios unter den übrigen olympischen Frauenfiguren verhältnismäßig noch das beste: es ist frischer, lebensvoller als die übrigen.

Die Statue auf T. LXIII, 6 hat Treu mit Wahrscheinlichkeit mit Poppäa Sabina (der Gattin Neros) identifiziert. (Wernicke, Olympische Beiträge II, Jahrbuch des arch. Inst. 1894 [IX] S. 110 ff.; Olympia III S. 259.) Die Gesichtszüge zeugen von einer starken Idealisierung. Die Kanten an Nase, Mund und Augen sind sehr weichlich abgerundet. (T. LXIV, 2.) Die Haare sind vom Gesicht als aufgelockerte Masse mit deutlichem Streben auf Wirkung abgehoben. Man hat hier an ein Wetteifern des Künstlers mit dem in unmittelbarer Nähe stehenden olympischen Hermes gedacht, wohl nicht mit Unrecht. Der Kopf war separat gearbeitet und in die Statue eingezapft. Sie trägt in den Haaren die Priesterbinde, in den Locken noch Reste von roten Farbspuren. Die Statue ist eine ganz geringe Werkstattarbeit, wie sie wohl zu dieser Zeit massenhaft verfertigt und beim Verkauf nur mit Köpfen versehen wurden. Im Gewandmotiv ist sie eine vertrocknete Wiederholung der praxitelischen Kore. Auch in den Proportionen ist die Figur verunglückt.

Wie wenig selbständig die Kunst auch in Griechenland in dieser Epoche ist, zeigen auch die dekorativen Gewandfiguren an den Reliefs des Hyposkenions im Dionysostheater zu Athen (Br.-Br. T. 15; Mon. dell. Inst. Bd. IX T. XVI), die wahrscheinlich dem neronischen Umbau ihre Entstehung verdanken. Die weiblichen Gewandfiguren wiederholen

alle bekannte Typen. Die eine zeigt das Motiv einer Demeterstatue des 4. Jahrhunderts (Br.-Br. T. 15[1]) oben links; vgl. Furtwängler, Originalstatuen T. V, 1 S. 31), das seine glänzendste Ausbildung wahrscheinlich durch Praxiteles selbst erfahren hat. Als Vorbild für die nächste Figur (Br.-Br. oben rechts) können Schöpfungen in der Art des Torso von Halicarnaß im Louvre (Furtwängler, Originalstatuen S. 32. B. C. H. 1893 T. XVI; Cat. somm. Nr. 2838 mit Abb.) in Betracht kommen. Die Figur bei Br.-Br. links unten ist Kopie eines Artemistypus des 4. Jahrhunderts, das unter dem Einflusse der Athena Parthenos entstanden war. (Furtwängler, Originalstatuen T. VII, 1, S. 38; Amelung, Führer, Braccio Nuovo S. 51 Nr. 38 T. V; Furtwängler, Meisterwerke, S. 88, 5.) Diese Reliefs sind nur flüchtige, rohe, dekorative Arbeiten, mußten aber in diesem Zusammenhange wenigstens kurz erwähnt werden.

Bei den übrigen Statuen, die wir noch hier betrachten wollen, haben wir keinen sicheren Anhalt zur Datierung. Nur stilistische und künstlerische Gründe sprechen dafür, daß wir sie in das 1. Jahrhundert setzen. Vor allem sind es einige Sitzfiguren, die nach dem Charakter ihrer Arbeit hier behandelt werden müssen.

1. Die Statue der sogen. Olympia Museo Torlonia T. 20 Nr. 77, Kopf modern.

2. Die sogen. Agrippina in der Villa Albani Nr. 79 *(Fig. 10)*, Description de le Villa Albani S. 15 Nr. 79; Clarac, 932, 2367. Nach P. Arndts freundlicher Mitteilung der Erhaltungszustand von Kopf und Körper sehr verschieden. Zugehörigkeit des Kopfes fraglich. (Bernoulli, R. I, II, 1 S. 184 Nr. 12.)

3. Florenz, Uffizien Nr. 35; Amelung, Führer Nr. 85. Der Kopf modern.

4. Ein sehr schöner Torso in Verona, Museo Civico Nr. 37. (Vgl. Not. degli Scavi 1891 S. 8 Nr. 2; Röm. Mitt. 1891 S. 326/7.) Alle diese Statuen sind Repliken eines berühmten Originales, von dem mir noch vier weitere Wiederholungen bekannt sind:

5. Rom, Kapit. Mus. Nr. 84; Helbig, Führer Nr. 468.

6. Florenz, Uffizien Nr. 34; Amelung, Führer Nr. 80.

---

[1]) Vgl. Svoronos, Das athenische Nationalmuseum T. LXI—LXIV.

7. Neapel, Museo Nazionale Nr. 6029; Bernoulli, R. I., II, 1, T. XXII S. 381 ff.; Arndt-Bruckmann, Griechische und römische Porträts, T. 713/14.

8. Eine verschollene Statue abgebildet: Insigniores statuarum urbis Romae Icones. Joannes Jacobus Rubeis. Formae urbis Lib. II T. 122. Unter dem Stuhl ein Hund, wie am Exemplar im Museo Torlonia. Ganz anders sind dagegen die Haltung des Kopfes und die Beine des Stuhles. Sonst mit den übrigen Exemplaren übereinstimmend. Die Statue ist erwähnt bei Duhn, Annali 1879 S. 194; wo das Exemplar sich gegenwärtig befindet, konnte ich nicht ermitteln.

Daß all diesen Wiederholungen eine hochberühmte, großartige Erfindung der phidiasischen Epoche zugrunde liegt, ist zweifellos. Wenn Amelung in seinem Führer auf Grund der Abweichungen, die an der einen Statue in Florenz (Nr. 35) zu beobachten sind, diese aus der Reihe der Wiederholungen ausschließt und für sie ein anderes Original konstruieren will („im Beginne des 4. Jahrhunderts“ S. 60), so kann ich seiner Meinung nicht beistimmen. Die stilistischen Unterschiede des erwähnten Exemplares, die er für das zweite Original in Anspruch nehmen will, sind nur Kopistenfreiheiten, Umbildungen. Die Statue Nr. 35 in Florenz ist sicherlich nicht als eine strenge, verläßliche Kopie zu betrachten. Der Künstler dieser Florentiner Statue ist ein Kopist, der durch den schmäleren Aufbau eine entschiedene Neigung für spätere Formen besitzt und der durch die tief ausgearbeiteten Falten des Überfalles, die im Winde flattern, durch die Drehung in den Hüften, die Züge des Originales effektvoll umgestalten wollte. Und eben diese Umbildung strenger, würdevoller Originale der phidiasischen Epoche auf rein äußerliche effektvolle Weise, das Hereinbringen von Drehung und im Winde bewegten Falten haben wir als charakteristische Merkmale einer Gruppe der claudischen Porträtstatuen kennen gelernt. Was Amelung also als wesentliche Unterschiede angesehen hat, so daß er auf Grund derselben ein zweites Original voraussetzen zu müssen glaubte, hat sich als eine Geschmacksrichtung der claudischen Kopisten herausgestellt. Damit haben wir für die Florentiner Figur durch diese Analogien auch einen Datierungsanhalt gefunden.

An dieser Stelle interessieren uns außer diesem Exemplare nur die Stücke, die unter 1, 2 und 4 angeführt sind und die nach ihrer Arbeit

wohl noch in die erste Hälfte des 1. Jahrhunderts zu setzen sind. Bei ihnen verspürt man noch deutlich den mächtigen Geist des Originales. Man ist unmittelbar an die sitzenden, majestätischen Götterfiguren des Parthenonfrieses und an einige Grabreliefs erinnert, die aus dem Kreise des Phidias stammen. (Berlin Nr. 941.) Diese Sitzfigur ist eine herrliche Erfindung, die man nicht genug bewundern kann.[1]) Die breite, majestätische Ruhe wird hier in einer lässig dahingegossenen, formal vollkommen geschlossenen Figur ausgedrückt. Die drei oben erwähnten Kopien müssen als die verläßlichsten betrachtet werden. Man vergleiche einmal den vorzüglich gearbeiteten Torso in Verona in entsprechender Ansicht (Röm. Mitt. 1891 S. 326) mit der Artemis am Parthenonfries. (Br.-Br. 194.) Dasselbe System der zusammengeschobenen dekorativ gedachten, gehäuften Falten. Derselbe unermüdliche, unerschöpfliche Reichtum der Einzelformen, die sich alle dem großen künstlerischen Gedanken unterordnen. Eben die Wiedergabe der zusammengeschobenen, knittrig kleinen, linear unklaren, formal so wenig faßbaren Falten ist an diesen Exemplaren außerordentlich gelungen, während eben gewöhnlich diese Details, die so stark im Formempfinden einer großen, unwiederbringlichen Epoche wurzeln, den Kopisten unverständlich bleiben. Man vergleiche nur, was die späteren Künstler aus diesen Formen gemacht haben, z. B. am Exemplar im Kapitol. Diese Phidiasische Erfindung hat wahrscheinlich als Grabfigur gedient und ist deutlich auf die Seitenansicht komponiert.

An diese sitzenden Figuren des 1. Jahrhunderts reihen wir die Gruppe einer Frau mit einem neben ihr in Toga stehenden Knaben an im Kapitolinischen Museum zu Rom. (Gallerie Nr. 56.) Die Deutung als Agrippina und Nero ist ganz unsicher. Der Kopf der Frau weist auf Renaissance-Arbeit. In den Gesichtszügen, in den Augen ein absolut unantiker Ausdruck. Die Gruppe ist rein äußerlich zusammengefügt, roh ausgeführt.

Endlich schließen wir hier noch einige Torsen an, die mit Wahrscheinlichkeit in das 1. Jahrhundert n. Chr. gesetzt werden dürfen:

[1]) Für die Verwendung von Sitzfiguren am Grabe siehe Furtwängler, Sammlung Sabouroff T. XV—XVII und Nachtrag zu T. XV—XVII weiter die wundervoll großgedachte Grabstatue aus Kalkstein in dem Museum zu Alexandria, Mon. et Mem. 1897 T. XIX (Collignon).

1. Lateran Nr. 459. Der Kopf fremd. Eine seltsame Kombination von zwei Gewandmotiven, einerseits der Bronze-Athena in Florenz, andererseits der Betenden. Der Künstler hat beide zu einer raffiniert reicheren Wirkung vereinigt. Die Arbeit ist gut und frisch, mit scharfen schmalen Falten.

2. Torso aus Korinth im Motive der kleinen Herculanerin. Amer. Journ. of Arch. 1902 S. 424 Fig. 2.

3. Vatikan, Braccio Nuovo Nr. 80 (Amelung S. 96 Nr. 80 T. 13; Bernoulli, R. I., II, 2 S. 132). Der Kopf nicht zugehörig. Der Torso eine geringe, wertlose Wiederholung der großen Herculanerin.

4. Torso in Verona (Not. degli Scavi 1891 S. 5 Fig. 1, Einzelaufnahmen Nr. 6). Die Statue geht auf ein Motiv des 5. Jahrhunderts zurück, etwa in der Art des sogen. Heratorso in Wien.

5. Villa Albani: sitzende Frauenfigur, Fot. Nr. 1893. Der Kopf ist, wie mir P. Arndt freundlichst bestätigt, nicht zugehörig. Hat auch ursprünglich wahrscheinlich Porträtkopf getragen. Die Figur sitzt gerade aufrecht auf einem lehnenlosen Stuhl. Für das Gewandmotiv muß ein Vorbild aus dem 5. Jahrhundert vorliegen, das wir aber in keinem anderen Exemplare nachweisen können. Sie trägt den Chiton mit tiefem Überfall und den Mantel darüber, der auf der linken Schulter aufliegend über den Rücken gezogen den ganzen Unterkörper umhüllt. Als Erfindung können wir dieser Sitzfigur keine so hohe künstlerische Bedeutung zuerkennen, wie den bisher betrachteten. Die Anordnung der Glieder ist lässig, locker; sie sind mehr gut beobachtet, natürlich, als durch innerliches Sehen erfunden. Unter den Blumen am Schosse sind einige, wie mir P. Arndt mitteilt, antik. Eine Tatsache, welche die Verwendung am Grabe nicht ausschließt.

6. Dresden, Leplat T. 92; Reinach, Rep. I, 766, 1888. Am Kopf, der ungebrochen mit der Statue aus einem Stück gemeißelt ist, der Scheitelstück ergänzt.

7. Dresden, Augusteum T. 16; Leplat T. 90. Kopf alt, aber nicht zugehörig. Reinach I, pl. 764, 1880.

8. Eine Figur im Garten der Villa Mattei zu Rom. Matz-Duhn Nr.1427.

9. Eine Figur im Giardino Boboli zu Florenz.

10. Eine Statue ehemals im Palazzo Giustiniani (Bull. comm. 1905 S. 8). Kopf modern. Alle die zuletzt aufgezählten Figuren im Motive der

sogen. Pudicitia. (Amelung, Führer durch die vatikanischen Sammlungen T. IV, 23.) Nur die Figur im Palazzo Giustiani ist als Arbeit hervorragend.

11. Statue einer Römerin, München, Glyptothek Nr. 311. (Furtwängler S. 321 Nr. 311; Reinach, Rep. pl. 931, 2370; Bernoulli, R. I., II, 1 S. 192, Fig. 31. Der Kopf auf T. 20.) Der Kopf ist nicht zugehörig. Der Körper ist eine geringe Kopie nach einem Originale des 4. Jahrhunderts. Es liegt wahrscheinlich ein Demetertypus des Praxitelischen Kreises zugrunde.

12. Collezioni del Conte Cernazai di Udine T. XXVIII Nr. 395, S. 63. Torso im Motiv der praxitelischen Kore.

13. l. c. T. XXVIII Nr. 396, S. 63. Im Motive der Themis vom Rhamnus sehr nahe verwandt. (Eph. arch. 1891 T. 4.) Beide geringe provinziale Arbeiten.

Zum Schlusse dieses Abschnittes wollen wir noch in aller Kürze die bisher gewonnenen Resultate zusammenfassen. Die römische Kunst ist bereits in der augusteisch-claudischen Epoche keine eigentliche schöpferische Tätigkeit, sondern nur Kopieren. Der augusteisch vornehme Geschmack vermeidet mit großer Sorgfalt und gewisser kalter Scheu alles, was monumentale Wirkung hervorrufen könnte. Wir sahen größtenteils dekorativ wirkende, linear bereicherte Kopien. Die großen, plastischen Werke der augusteischen Zeit verdienen ja nicht jene Lobpreisungen, die man ihnen neuerdings zuerkennen wollte. Nur in der ornamentalen Kleinkunst hat diese Epoche wirklich etwas außerordentlich Schönes und Wertvolles gezeitigt. Die köstlichen Akanthusranken mit den reizend dazwischen-gestreuten Tiermotiven an der Ara Pacis gehören zu den allerentzückendsten Erzeugnissen der antiken dekorativen Kunst.[1]) — In der claudischen Zeit erwacht die Vorliebe für die großen Göttergestalten des 5. Jahrhunderts für größere Formen, aber die Hinzufügung von momentaner, unmotiviert äußerlicher Bewegung zerstört jede tiefere Wirkung.

Daß der Kunst der frühen Kaiserzeit bereits an selbständiger Formkraft, an eigener Gestaltungsfähigkeit mangelte, lassen auch die literarischen Quellen erraten. Plinius spricht klagend von dem raschen, unberechenbaren Geschmackswechsel (N. H. XXXIII, 139); von Augustus berichtet

[1]) Über ihr Verhältnis zu der hellenistisch-alexandrinischen Toreutik gedenke ich in einem anderen Zusammenhange ausführlich zu handeln.

derselbe Schriftsteller, daß er eine besondere Vorliebe für die Kunst des Bupalos und Athenis hatte, ihre Bildwerke nach Rom bringen ließ, um mit denselben den Giebel des palatinischen Apollotempels zu schmücken. (N. H. XXXVI, 13.) Andererseits erfahren wir, daß man in Rom in Privathäusern mit Leidenschaft griechische Kunstwerke zu sammeln beginnt.[1]) Wir hören von der Sammlung des Asinius Pollio, M. Tullius Cicero und der edle, geniale Agrippa hielt eine glänzende Rede über die Gründung eines großen, öffentlichen Kunstmuseums in Rom. (Vgl. Furtwängler, Kunstsammlungen in alter und neuer Zeit S. 12.) Der Gedanke ist großartig — würdig dem großen Staatsmann —, aber zugleich ein untrügliches Zeichen für die Schwäche der eigenen Kunst.

Das unsichere Hin- und Herschwanken des Geschmackes, die Begeisterung für die vergangene, dahingeschwundene Schönheit einer früheren Kunst, der Sammeleifer —, das sind alles Erscheinungen, die sich mit dem Empfinden einer selbständigen, originellen Kunstepoche nicht vertragen.[2]) Ganz richtig hat Th. Schreiber, Alexandrinische Toreutik S. 404, geurteilt: „Ein Verlangen nach raschem Wechsel der Formen und Gedanken ist bei gesunden Kunstzuständen nicht denkbar, erst recht nicht in den griechischen Blütezeiten, wo Tradition so viel und Originalität so wenig galt. In der römischen Kunstwelt leben aber ganz andere Instinkte."

Drittes Kapitel.

Flavisch-trajanische Zeit.

Die Epoche, die wir in diesem Abschnitte behandeln, kann sich mit der vorigen an künstlerischer Bedeutung nicht messen; auch die Zahl der erhaltenen Denkmäler ist viel geringer. Was die Werke dieser Zeit charakterisiert, ist eine langsame Verrohung des Formsinnes, die ihren Höhepunkt zu Trajans Zeiten erreicht.

[1]) Vgl. Urlichs, „Griechische Statuen im republikanischen Rom". 13. Progr. d. von Wagnerschen Kunstinstituts, Würzburg 1880. — Bonner Jahrbücher H. 103 S. 92 (Dragendorff). — Furtwängler, Statuenkopien S. 544 ff.

[2]) Vgl. Mommsens Urteil, Röm. Gesch. Bd. V, Einl. S. 4: „Das Greisenalter vermag nicht neue Gedanken und schöpferische Tätigkeit zu entwickeln und das hat auch das römische Kaiserregiment nicht getan."

Das Zeitalter der Flavier ist lediglich eine Übergangszeit, in der sich eine Rückwirkung auf die abgemessene, kalte Eleganz der augusteischen Kunst geltend macht. Es erwacht der Sinn für größere Formen, schwerere Wirkungen. Stoff und Körper werden nicht mehr nur als eine Summe von Linien, sondern auch als gegliederte Massen gesehen. An die Stelle der zeichnerischen Wirkung tritt das plastische Volumen. Damit setzt im Kopieren eine flüchtigere, rohere Arbeitsweise ein, die an den Denkmälern der trajanischen Epoche zur Ausschaltung jeglicher feineren Details, zu einer groben Formensprache ausartet. Auch die Technik zeigt nicht mehr die volle Höhe. Die Marmorbehandlung verliert langsam ihre Reize. Die Werke bekommen einen harten, steinernen Charakter.

Die volle Höhe der Marmorarbeit zeigt noch dagegen die Statue Nr. 111 im Braccio Nuovo des Vatikans *(Fig. 18)*. (Amelung, Führer S. 134 T. 18; Clarac 939, 2402; Reinach, Rep. II, 662, 9; Bernoulli R. I., II, 2 S. 45; Helbig, Führer Nr. 50.) Sie stellt eine Dame der flavischen Zeit mit der charakteristischen Haartracht dar. Der Kopf ist besonders gearbeitet und eingesetzt; sicher zugehörig. Beide, Kopf und Körper, sind mit einer außerordentlichen Gewandtheit und Feinheit ausgeführt. Ob es sich hier um die Statue der Julia Titi handelt, kommt für unsere Frage wenig in Betracht, doch kann ich auf Grund der Münzbilder dieser Deutung nicht beistimmen. (Siehe Bernoulli, R. I., II, 2, Münzt. II, 5—8; Furtwängler, Antike Gemmen T. XLVIII, 8; II, S. 229.) Im Gewandmotiv geht die Statue auf ein Werk des 5. Jahrhunderts zurück. Ganz genaue Analogien kann ich aus unserem Denkmälervorrate nicht namhaft machen. Als nahe verwandt können gelten: 1. eine Statue in der Villa Doria Pamphili (vgl. Villa Pamphili eiusque Palatium cum suis prospectibus, Romae T. 15); 2. eine Statuette im Athenischen Nationalmuseum (Einzelaufnahmen Nr. 613); 3. eine Statuette in Venedig mit fremdem Kopf (Furtwängler, Originalstatuen S. 16/17); 4. ein Votivrelief in Athen, wo das Motiv für Demeter verwendet wird, die in den vorgestreckten Händen Fackeln hält. (Einzelaufnahmen Nr. 1241.) Wenngleich alle diese Stücke in den Details von unserer Statue abweichen, so beweisen sie doch eine einheitliche große Gesamtauffassung der bekleideten weiblichen Gewandfiguren um die Mitte des 5. Jahrhunderts. An Vorbilder dieses Kreises

lehnt sich unsere Figur. Während aber die ganze Gesamtanlage, die Gewandanordnung dem 5. Jahrhundert entspricht, ist die Behandlung der Einzelformen, die Art der Ausführung dieser Zeit noch ganz fremd. Man werfe nur einen vergleichenden Blick auf die Athena Velletri, die zeitlich und formal dem Originale unserer Figur nahe stehen muß. (Br.-Br. T. 68.) Dort ein strenges, sicheres Stilgefühl, ein Sinn für große, ruhige Formen, ein Streben für die natürliche Erscheinung eine wirkungsvolle, künstlerische Formensprache zu gewinnen, ein Ringen mit dem Ausdruck. An unserer Statue sieht man dagegen den gewandten Künstler, der gewohnt ist, auch viel verschlungenere, kompliziertere Falten mit Leichtigkeit wiederzugeben, der die technischen und formalen Errungenschaften einer späteren Zeit als etwas durchaus Selbstverständliches und Natürliches in die großgedachte, strengere Erfindung des 5. Jahrhunderts hereinträgt. (Vgl. den zusammengeschobenen Mantelrand an den Hüften mit ähnlichen Partien an der Hera Barberini [Arndt, La Glyptotheque Ny-Carlsberg T. 56], oder an einem herrlichen Grabrelief der Phidiasischen Schule [Br.-Br. T. 513].)

Der Typus der kleinen Herculanerin fehlt auch in dieser Epoche nicht. Wir begegnen ihm an einer durch die Frisur als sicher flavisch erweisbaren Porträtstatue, bei Aptera gefunden in Konstantinopel. (Gaz. arch. 1876 T. 12 S. 36.) Der Kopf gebrochen, aber wahrscheinlich zugehörig. Auf der Plinthe die Inschrift: *ΚΛΑΥΔΙΑΝ ΘΕΟΙΣΙΝ*. Jugendliche, sehr ansprechende Gesichtszüge.

Die große Schwäche und traurige Erfindungslosigkeit dieser Zeit bezeugt die Gruppe einer Römerin mit ihrer Tochter in England in Chatsworth House. (Vgl. Furtwängler, Ancient sculptures at Chatsworth House, Journ. of Hell. Stud. 1901 T. XV S. 221 Nr. 9.) Die Gruppe ist schon wegen der intakten Erhaltung wichtig, obzwar sie künstlerisch sehr wenig befriedigend wirkt. Die Frau sitzt im Chiton und Mantel ganz umhüllt auf einem lehnelosen Stuhl. Sie stützt den erhobenen rechten Arm mit dem Ellbogen auf die quer über den Schoß gelegte linke Hand. Dieses Motiv ist bei sitzenden Frauenfiguren in der Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts sehr beliebt und wir haben auch bereits eine plastische Schöpfung in ähnlichem Motive behandelt, die wahrscheinlich auf ein Vorbild dieser Zeit zurückgreift. Dieses Motiv wurde

auch bei Stehfiguren oft verwendet, zumal an Grabstatuen.[1]) Sogar im 1. Jahrhundert v. Chr. kommt es bei Sitzfiguren an Grabreliefs vor. Ein Beispiel ist bei Furtwängler: J. of H. St. 1901 S. 266 angeführt.[2]) Es kann kein Zweifel darüber herrschen, daß die römischen Künstler sich bei diesen sitzenden Figuren von der griechischen Sepulchralkunst beeinflussen ließen. Allein auch hier kamen sie über die unverstandene, äußerliche Nachahmung nicht hinaus. Der feste formale Aufbau, die monumentale Geschlossenheit des Originales ist an der Chatsworther Statue aufgelockert, verloren gegangen. Die unwesentlichen Teile sind effektvoll ausgestaltet, und das kommt sehr stark zum Ungunsten der Gesamtwirkung. — Neben der Frau steht mit gekreuzten Beinen die Tochter; sie zeigt im Gewandmotiv eine manirierte Umgestaltung der Dresdener Artemis. Mit der linken Hand berührt sie den rechten Oberschenkel der Mutter. Die beiden Figuren sind nur äußerlich, ungeschickt zusammengestellt. Es war ein sehr unglücklicher Gedanke, eine Figur, die durchaus als Einzelgestalt erfunden ist und mit ihrer konzentrierten, in sich geschlossenen Formenwelt nichts neben sich dulden kann, mit einer anderen zu verbinden! — Die Frau trägt in unserer Gruppe die hohe flavische Frisur. Die Haartracht des Mädchens dagegen weicht von der Mode ab; die Haare sind gescheitelt und stark gewellt. Diese Frisur war schon bei den griechischen Mädchen beliebt „und im Kreise der römischen Aristokratie besonders von der Zeit der jüngeren Faustina an". (Furtwängler l. c. S. 221.) Und ganz analog ist auch die Haartracht an der Frauenbüste in der einen Ädicula des Hateriergrabes, das ich aus stilistischen Gründen in die flavische Zeit setzen möchte. Zur Datierung der Gruppe kann nur die Haartracht der Frau verwertet werden. Die Arbeit ist sorgfältig aber trocken, ohne feineres Gefühl. Die beiden Gestalten wirken unnatürlich, die Stellung ist gesucht, erinnert an Posen auf modernen Photographien.

[1]) Vgl. die beiden sitzenden Sklavinnen, Furtwängler, Sammlung Sabouroff T. XV bis XVII. — Weiter die Grabreliefs aus Paros, Arch.-epigr. Mitt. aus Österreich-Ungarn XI (1887) T. IX D, 3, 4, wo neben der sitzenden Frau eine Mädchenfigur steht. Man kann bei der Chatsworther Gruppe auf ähnliche Vorbilder denken.

[2]) Siehe auch die hellenistischen Grabreliefs, Jahrbuch des arch. Inst. 1905 (XX) S. 50 Abb. 2, S. 54 Abb. 9.

Auszuschließen sind aus der Reihe der flavischen Porträtstatuen: 1. Die sogen. Julia Titi im Braccio Nuovo des Vatikans Nr. 56, bei der, wie Amelung in seinem Führer schon richtig bemerkt hat, der Körper eine Wiederholung der farnesischen Athena ist und der Kopf mit dem Körper gar nichts zu tun hat; 2. die sogen. Domitia in Berlin (Beschreibung Nr. 353), die neuerdings von Kekulé von Stradonitz noch immer als ein idealisiertes Porträt einer vornehmen Dame aus der Flavierzeit besprochen wurde. (Griechische Skulptur S. 366.) Die Frisur ist hier ganz ideal, rein hellenistisch. Und die ganze Statue kann nur als eine Kopie eines bekannten Hygieiatypus gelten, von dem ein anderes Exemplar (mit fremdem Kopf) im Belvedere des Vatikans steht. (Helbig, Führer I S. 93 Nr. 161 [85]; vgl. Furtwängler, Meisterwerke S. 24.)

Auch in Griechenland lassen sich die Spuren künstlerischer Tätigkeit in der flavischen Zeit deutlich verfolgen. Man erkennt an jedem Stück den rapiden Verfall, der nicht mehr aufgehalten werden kann. Was uns entgegentritt, ist nicht mehr allein der vollkommene Mangel schöpferischer Tätigkeit, nicht einmal nur die geistlose Wiederholung derselben Typen, sondern auch das Erstarren des Könnens.

Und dies macht sich schon an den Torsen: Olympia III, Bildwerke T. LXIII, 1, 3, in denen Treu mit großer Wahrscheinlichkeit Domitia (LXIII, 1) und Julia Titi (LXIII, 3) vermutet hat, bemerkbar. (Siehe Olympia, Textband III S. 255 ff.) Diese Torsen schließen sich nach ihrer Arbeit und nach ihrem Stile noch eng an die Statue des Dionysios. (T. LXIII, 2.) Es ist dieselbe Manier, einerseits das Gewand naß anliegen zu lassen, andererseits durch die übertriebene, tiefe Aushöhlung der Falten eine effektvolle Trennung der Glieder zu bewirken. Beide Torsen greifen auf bekannte, ältere Vorbilder zurück: Der erstere T. LXIII, 1 auf eine Schöpfung der Phidiasischen Schule, die vielleicht als eine Atelierumbildung der Hera Barberini betrachtet werden darf. Wir besitzen davon eine gute, verkleinerte Wiederholung im Museo Chiaramonti des Vatikans. (Nr. 421; Amelung, Führer, Mus. Chiar. S. 585 Nr. 421 T. 61.) Nur an diesem Exemplar ist uns wahrscheinlich der ursprüngliche Kopftypus erhalten. (Der Kopf ist gebrochen. Die Zu-

gehörigkeit kann nicht mit Sicherheit entschieden werden.[1]) Der Kopf war beim Torso in Olympia eingezapft, „der rechte Vorderarm vom Rand des Knopfärmels und die linke Hand mit Dübeln angefügt“. Die Kaiserin war wahrscheinlich als Opfernde dargestellt. — Der andere Torso, T. LXIII, 3 zeigt deutliche Anlehnung an die Praxitelische Kore in der Gestalt jener effektvollen Umbildung, die wir am Torso von der Insel Claudos kennen gelernt haben. Die rauschende Sprache ist aber hier nicht verstanden. Die Wirkung ist geistlos nüchtern. „Zwei Bohrlöcher am linken Oberarm weisen auf ein auf diesem lehnendes Anzeichen, welches die fehlende Hand hielt. Es war wahrscheinlich das Füllhorn. Nach Maßgabe verwandter römischer Münzbilder, müßte man also an eine Pax, Concordia, Felicitas oder Fortuna denken.“ [2])

Die Schar dieser jämmerlichen schwachen Kopisten scheint ein ganz besonders starkes Selbstbewußtsein gehabt zu haben. In dieser Epoche treffen wir wieder drei Statuen mit Künstlersignaturen: sie sind die Werke des Eraton, Eros und Eleusinios: Sie stammen alle aus dem Heraion, sind mit dem Frauenkopf: Olympia, Bildwerke III, T. LXIV, 4, 5 zusammengefunden und gehören wahrscheinlich zu den Bildnisstatuen vornehmer elischer Frauen. Ihre Stammbäume und der Schriftcharakter der erhaltenen Inschriftbasen machen eine ungefähre Datierung in die zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts möglich. (Siehe Olympia, Textb. III S. 253; V, Nr. 429, 435, 438.) Diese Datierung wird auch durch den Kopf T. LXIV, 4—5 bestätigt, der um die Zeit entstanden zu sein scheint, als die Tochter des Kaisers Titus die hohen Lockentoupets über die Stirne bereits in Mode gebracht hatte. Alle drei Statuen schließen sich durch Stil, Arbeit und Größe zusammen.

[1]) Andere Wiederholungen: Mus. Chiar. Nr. 62 mit claudischem fremden Kopf. Amelung, Führer S. 351 T. 37; Museo Torlonia T. LIII 208; Einzelaufnahmen Nr. 1186; das letztere eine sehr effektvolle Umbildung.

[2]) Vgl. Francesco Gnecchi: Le personificazioni sulle monete imperiali, Rivista Italiana di Numismatica 1905 Fasc. III, S. 349—388, T. XII—XVI; für das Füllhorn in der linken Hand siehe das Bruchstück des Athener Künstlers Eisodotos, Röm. Mitt. 1890 S. 148, die Statue der älteren Faustina im kapit. Museum; Helbig, Führer I, Nr. 416/23, die sogen. Livia im Louvre Clarac Pl. 313, 2341, Fot. Gir. 1370; die Fortuna in Berlin Nr. 587 und in Neapel Nr. 8362.

Die künstlerisch erfreulichste von den dreien ist ohne Zweifel die Statue T. LXII, 6, die am Mantel unter dem rechten Knie die Künstlerinschrift trägt: *Αῦλος Σέξτ[ι]ος Ἐράτων Ἀθηναίο[ς] ἐποίει.* (Vgl. Olympia Bd. V, Nr. 648; Löwy, Inschriften Nr. 334 S. 236.) Sie ist eine verhältnismäßig gute Wiederholung der großen Herculanerin. Doch ist die Faltenführung etwas hart. Es fehlt der wiegende Rhythmus, der den praxitelischen Schöpfungen eigen ist. Die Arbeit hat einen angelernt präzisen Schein. Die Phantasie erhält keine Anregungen, alles ist gesagt in einer festen Formensprache.

Die Werke, welche die Künstlerinschriften tragen: *Ἔρως, Ἀθηναίο[ς] ἐποίει* (Olympia III, T. LXIII, 4; Textb. III, S. 258; V, Nr. 647 S. 659; Löwy, Inschriften S. 236 Nr. 333) und *Ἐλευσείνιος Ἀθηναίος ἐποίει* (Olympia T. LXIII, 5, Textb. III, S. 258; V, Nr. 645 S. 658; Löwy, Inschriften S. 236 Nr. 335) sind auch Wiederholungen eines bekannten griechischen Vorbildes, der Praxitelischen Kore.

Unter den betrachteten Statuen schließen sich stilistisch die Werke des Eleusinios, Eros und Eraton zu einer engeren Gruppe, während andererseits die Torsen auf T. LXIII, 1, 2 eine andere Richtung zeigen, die an den Stilcharakter der Figur des Dionysios anknüpft. Man möchte hier zwei größere Künstlerateliers vermuten. Der zweiten Richtung gehört auch die Statue des Claudius an (Olympia, Bildw. III T. LX, 1), ein Werk der Künstler Hegias und Philathenaios. — Die Auswahl der Typen, welche wir in dieser Werkstätte benutzt sehen, ist sehr eng, bescheiden. Am beliebtesten ist das Motiv der Praxitelischen Kore, das sich bei fünf Statuen nicht weniger als dreimal findet. — Diese Schöpfungen sind viel geringer als diejenigen, welche aus Italien stammen. Griechenland verliert langsam jede künstlerische Bedeutung. Nur die schwachen Schimmer eines verlöschenden Abendrotes am Horizont sprechen noch von der strahlenden Herrlichkeit des vergangenen Tages . . .

In der trajanischen Zeit wird unsere Aufmerksamkeit vor allem durch eine sehr interessante Gruppe von Figuren in Anspruch genommen. Sie gehen alle auf ein gemeinsames Vorbild zurück, das, aus der Zahl der erhaltenen Kopien zu schließen, sehr berühmt gewesen sein muß. Man kann bei dieser schönen Erfindung nur auf den unmittelbaren Kreis des Praxiteles denken. Zu römischen Porträtdarstellungen

wurde diese Figur jedoch zuerst eben in der trajanischen Zeit benutzt. Frühere Beispiele sind mir nicht bekannt. Es ist sehr zu bedauern, daß der originale Kopf dieser köstlichen Erfindung uns an keinem Exemplar erhalten ist. Zu den Wiederholungen, die bei Amelung aufgezählt sind (die Skulpturen des Vatikans: Gall. Lapidaria S. 168 Nr. 2), kann ich hier noch einige hinzufügen:

1. Overbeck, Kunstmythologie T. XIV, 23; Reinach, Rep. II, 243, 8; (mit Ähren und Mohn in der linken Hand; an der Basis rechts Reste von einer Fackel).

2. München, Glyptothek Nr. 377; Furtwängler, Beschr. Nr. 377 S. 348.

3. Aphrodisias, Comptes rendus 1906 S. 17 Fig. 4.

4. British Museum Nr. 1351.

5. Louvre Nr. 1139 *(Fig. 20)*; Reinach, Rep. 240, 1.

6. Florenz, Poggio Imperiale; Einzelaufnahmen Nr. 294; Reinach, Rep. 241, 10.

7. Reinach II, 656, 9.

8. Rom, Museo Torlonia LVI, 220. (Alle die bisher genannten Statuen haben Ähren und Mohn in der linken Hand. Nur bei der letzten ist deren antiker Ursprung zweifelhaft.)

9. Kopenhagen, Glyptothek Nr. 552 *(Fig. 19)*.

10. Timgad.

11. Cherchel; P. Gaukler, Musée de Cherchel T. XVII, 3.

12. Rom, Vatikan; Gall. Lapidaria Nr. 2; Amelung, Die Skulpturen des Vatikans T. 22 S. 167 Nr. 2.

13. Paris, Louvre Nr. 1128; Reinach II, 666, 11.

14. Rom, Villa Borghese Clarac 979, 2518.

15. Dresden, Clarac 426, 763 (auch mit Ähren und Mohn).

16. In der Einfahrt zum Museo Nazionale in Rom.

17. Ein Torso im Hofe des kunsthistorischen Museums in Wien (aus Ephesos; noch am Boden liegend habe ich mir das Stück im Frühjahr des Jahres 1907 notiert. — Diese letzteren sieben Exemplare haben in der linken Hand keine Ähren und Mohn.)[1]

18. Eine Statue in Sevilla, Casa de Pilatos. Kopf und rechter Unter-

[1]) Derselbe Typus kommt auch auf Münzen aus der Zeit des Commodus vor. Vgl. P. Gardner, The Types of greek coins T. XV, 2 (als Nemesis).

arm neu. In der linken Hand Ähren und Mohn. Der Unterteil von Knien ab war gebrochen. Die Kenntnis dieses Stückes verdanke ich P. Arndt, der mich bei meiner Arbeit immer mit größter Liebenswürdigkeit unterstützte.

Unter allgemeiner Zustimmung wurde das Original dieser Figuren von verschiedener Seite als Demeter erklärt. Jedoch hegte ich schon lange Bedenken gegen diese Annahme. Die Ähren und Mohn in der linken Hand haben etwas stark Zufälliges, Willkürliches an sich. Sie wirken nicht als Teile einer einheitlichen Erfindung; sie wirken nicht als Attribute, sondern als Zutaten. Das künstlerische Motiv ist nicht das Halten von Ähren und Mohn, sondern das Aufraffen des Mantels. Eine griechische Demeter hält nie und niemals auf diese Weise ihre Attribute. Nur dem römischen Kopisten konnte es einfallen, zwischen die Finger die Attribute so kläglich hineinzustecken. So weit kam ich mit meinem Bedenken, als ich in einer Statuette der Sammlung Dutuit (Fröhner, Collection A. Dutuit T. XXVI S. 21; Collection Greau T. XLI)[1]) zu meiner Vermutung die schönste Bestätigung fand. Von dieser Figur konnte ich noch zwei große statuarische Wiederholungen nachweisen: 1. Rom, Villa Borghese; 2. Magnesia (Magnesia am Meander S. 207 Abb. 209, 210). Alle drei gehen auf ein gemeinsames Original zurück, das als eine unmittelbare Vorstufe zu unserer Figur betrachtet werden kann. Das Motiv ist bei dieser durch das Aufraffen des Mantels mit der linken Hand nur bereichert worden. An der Bronzestatuette hält die vorgestreckte rechte Hand einen Spiegel (oder eine Schale?), während bei den statuarischen Wiederholungen die rechte Hand wahrscheinlich in den Schleier gegriffen hat. In ähnlicher Weise müssen wir das Vorbild zu unseren Figuren denken. Die ganze Schöpfung entspricht mehr dem Geiste einer Genrefigur, als einer Demeter. Die Hinzufügung von Ähren und Mohn ist wohlbekannte Kopistenmanier. Amelung hat die Ergänzung als Betende vorgeschlagen.[2]) Allein dagegen spricht zunächst

[1]) Auf dieses Stück hat mich Dr. Sieveking in dankenswerter Weise aufmerksam gemacht.

[2]) Seine Annahme könnte sich auf eine kleine Terrakottafigur stützen, die bei ähnlichem Gewandmotiv die rechte Hand betend emporhebt. Vgl. Winter, Die antiken Terrakotten, II. Teil, Band III, 2 S. 57, 9; Ouvaroff: Recherches sur les antiquités de la Russie Méridionale T. XXI. Das Weiterleben dieses Typus siehe an einem Sarkophag aus Tipasa: Mélanges d'archéologie et d'histoire 1894 T. VI.

die Kopfwendung nach der Seite der herunterhängenden Hand (an sämtlichen Exemplaren, die mit ungebrochenem Kopf erhalten sind; die einzige Ausnahme bildet die Statue aus Aphrodisias, wo der Blick geradeaus gerichtet ist), während bei einer Betenden doch zu erwarten wäre, daß der Blick dem erhobenen Arm folgen soll. Und an der einzigen Figur, wo die rechte Hand erhalten ist, an der sogen. Matidia in München, ist die Handfläche nicht nach außen, wie bei Betenden, sondern nach innen gewendet. Alles führt also dazu, eine bedeutungslosere Handbewegung anzunehmen. Erschwert wird der Versuch der Ergänzung dadurch, daß die Haltung des rechten Armes nicht an allen Exemplaren genau übereinstimmt: einmal ist er eng an den Körper gepreßt, das anderemal weiter weggestreckt.

Von den aufgezählten Wiederholungen lassen sich zwei auf Grund ihres ungebrochenen Kopfes mit Sicherheit in die trajanische Epoche einreihen: 1. München, Glyptothek Nr. 377 (Furtwängler, Beschreibung S. 348); 2. Aphrodisias (Comptes rendus des séances de l'année 1906 S. 17 Fig. 4, S. 18 Nr. 5). Ein drittes Exemplar im British Museum, obzwar aus mehreren Stücken zusammengesetzt, gehört auch hierher: Cat. of sculpture Nr. 1351. Das Gewandmotiv ist hier etwas verändert, indem der rechte Arm aus dem Mantel frei heraustritt und sich wahrscheinlich auf ein Szepter oder eine Fackel aufstützte. Der Kopf trägt die charakteristische trajanische Frisur. Die Zweiteilung der aufgebauten Locken ist trotz der Verstümmelung erkenntlich. Zu der Veränderung des Gesamtmotivs wurde der Künstler wahrscheinlich durch die Vergöttlichung verleitet. Die Arbeit in allen drei Statuen ist nicht hervorragend. Besonders bezeichnend für den derben Geschmack der trajanischen Epoche ist die Faltenbehandlung an der sogen. Matidia in der Münchner Glyptothek, „mit rohen, runden Endigungen und Knicken. Beachtenswert sind die affektiert feinen Finger der linken Hand, von schlanker, doch fettiger Form, mit sehr schmalen Spitzen und schmalen langen Nägeln". Dieselbe eigenartige Bildung finden wir auch an der Statue aus Aphrodisias und außerdem an einer Figur desselben Typus in der Sammlung Jacobsen Nr. 552 *(Fig. 20)*, die stilistisch sehr gut in diesen Kreis hereinpaßt.[1] Nur

---

[1]) Ny.Carlsberg, Glyptoteks antike Kunstvaerker T. XLIII, 552.

bekundet sich in den Einzelheiten mehr Sorgfalt und feineres Gefühl. Auf dem Körper sitzt ein Kopf aus dem 3. Jahrhundert, der zwar gebrochen, aber sicher zugehörig ist. Der Widerspruch zwischen dem zeitlichen Charakter des Kopfes und der stilistischen Ausführung der Statue wird durch die Beobachtung, daß der Kopf im Verhältnis zum Körper auffallend klein ist, nur noch gesteigert. Damit kommen wir aber der Lösung dieses Rätsels näher. Offenbar liegt hier der interessante Fall vor, wo spätere Künstler ein Werk der vorangegangenen Jahrhunderte zur zeitgenössischen Porträtdarstellung umgearbeitet haben. Diese bequeme Art des Arbeitens, wo aus dem älteren Kopf das neue Porträt ausgehauen wurde, erklärt die abnorme Kleinheit des Kopfes und hat in der Spätzeit der römischen Kunst sicher nicht selten Anwendung gefunden. Wir werden noch ähnlichen Fällen begegnen. An der antiken, zugehörigen Plinthe die Inschrift: *ΤΗΝ · ΠΙΝΥΤΗΝ · ΕΚΥΡΗΝ · ΕΥΒΟΥΛΙΟΝ · ΙCΑΤΟ · ΓΑΜΒΡΟC.* Die Buchstabenformen weisen auf die Zeit nach den Antoninen. Die Inschrift wurde also bei der Überarbeitung zugefügt.[1])

Schön und vollständig repräsentiert die Epoche Trajans eine Vestalinnenstatue aus Pozzuoli (Notizie degli Scavi 1902 S. 58—60 Fig. 2, 3, S. 64—66; Farinelli, Gabrici). Der ungebrochene Kopf ist ein prächtiges Porträt mit kraftvollem, matronalem Charakter. Er steht stilistisch noch in unmittelbarem Zusammenhange mit den ergreifenden Porträts der Flavier voll ernster Größe. Zwischen den schattigen Formen weht eine trübe Ahnung. Die Figur steht vor einem Opferaltar, wie eine Mädchenstatue in Florenz (Amelung, Führer Nr. 38) und eine Porträtfigur der Sammlung Chigi in Siena. (Milani, Studi e Materiali III S. 299 Nr. 378.) Für das Gewandmotiv wäre noch außer der Fortuna im Braccio Nuovo des Vatikans Nr. 86 die Statue Nr. 351 der Kopenhagener Glyptothek zu vergleichen, wo der Künstler, echt im Sinne des hellenistischen Formempfindens, bestrebt war, den stofflich weichen, schmiegsamen Charakter des Gewandes auszudrücken. Ich möchte vermuten, daß alle die erwähnten Frauengestalten mit ihrer schlanken Eleganz eine

---

[1]) Von der Inschrift erhielt ich durch die gütige Vermittelung des Herrn Direktors C. Jacobsen einen Abdruck.

Erfindung der lysippischen Schule bewahren.[1]) Wer diese Schöpfungen neben einer weiblichen Gewandstatue des 5. Jahrhunderts, etwa der Kore Albani hält, hat genau denselben scharfen Gegensatz im formalen Aufbau des Körpers, denselben gewaltigen Umschwung in den Proportionen vor sich, wie bei der Nebeneinanderhaltung des Doryforos und des betenden Knaben. Überall vernehmen die Augen die gestaltende Formkraft der Phantasie eines mächtigen Künstlers, der die breiten Figuren der früheren Kunst allzu schwerfällig empfindet und durch schmälere Körperverhältnisse seinen Gestalten eine leichte, wiegende Beweglichkeit zu verleihen bestrebt war.[2]) Man könnte bei unseren Figuren etwa an die mater sacrificans des Nikeratos (Plinius, Nat. Hist. XXXIV, 89), oder an die Epithyusa des Phanis denken. (Plinius, Nat. Hist. XXXIV, 80.) Ganz in derselben Haltung wird die Pietas auf antoninischen Münzen personifiziert. (Vgl. Rivista Italiana di Numismatica 1905 T. XVI, 10.)

Der Typus der kleinen Herculanerin wird in dieser Zeit durch eine Statue in Lambése vertreten. (Musée de l'Algérie et de la Tunisie; Musée de Lambése T. III, 3 S. 46.) Sehr geringe charakterlose Arbeit. Die in zwei Streifen aufgebaute Frisur gibt sicheren Anhalt zu der Datierung.

Dasselbe Gewandmotiv sehen wir an einer sehr bedeutenden Statue der Galleria degli Candelabri im Vatikan Nr. 168 *(Fig. 21)*. Der Kopf ist, wie mir Amelung freundlichst bestätigt, sicher zugehörig. Er ist als Porträt eine ganz hervorragende Leistung. Das Gesicht ist im Geiste der flavischen Bildnisse auf schlichte, ernste Größe, auf ruhige Massenwirkungen angelegt. Die hoch aufgebauten Haare umrahmen als eine gewaltige Masse das in großen Formen gehaltene Gesicht. Jedes kleinliche Detail, jede störende Gliederung ist weggelassen. Mit dieser Auffassung schließt sich dieses Bildnis der flavischen Zeit an. Aber die überaus hoch,

---

[1]) Vgl. eine Statue in Sevilla (Casa de Pilatos) im selben Motive. Nach der Photographie scheint der Kopf weder antik, noch zugehörig. Linke Hand mit Füllhorn, Kugel unter dem Steuerruder antik. Steuerruder, Außenteile der Plinthe, am Kopf Nase neu. (Vgl. Hübner Nr. 842; erwähnt bei P. Hermann: Österr. Jahreshefte II [1899] S. 156 Anm. 1.) Genauere Angaben über dieses Stück verdanke ich der Güte P. Arndts.

[2]) Vgl. Plinius, N. H. XXXIV, 65: capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque, per quae proceritas signorum major videretur . . . nova intactaque ratione quadratus veterum staturas permutando.

gerade aufgebauten, emporragenden Haare stehen schon der Frisur näher, der wir an den trajanischen Münzen begegnen. Es fehlt dem Lockentoupet die charakteristische Umbiegung, Neigung nach hinten, die wulstartige Rundung. Aus diesem Grunde möchte ich die Statue in die spätflavische oder frühtrajanische Epoche, also in die Übergangszeit ansetzen. Daraus erklärt sich, daß in dem Gesicht ganz andere Wirkungen angestrebt werden, als an den Porträts der trajanischen Epoche, die mehr Bewegung und Unruhe, eine schillernde, kleinlichere Formenwelt erreichen wollen. Um das klar zu fühlen, vergleiche man die beiden Porträts: Arndt-Bruckmann, Griechische und römische Porträts T. 725/6 und 727/8, oder den Kopf unserer Statue mit der prächtigen trajanischen Büste in den Uffizien: Alinari fot. 1237. Hier eine reiche Gliederung, eine Fülle von nervös bewegten Einzelformen, dort stille, ruhige Massen, die gegeneinander gehalten werden.[1])

Ein weiteres sicher datierbares Stück befindet sich im lateranischen Museum zu Rom. (Nr. 591; Benndorf-Schöne, Bildwerke S. 375 Nr. 532.) Der Kopf ist gebrochen, aber zugehörig. Sie trägt die Frisur mit diademartig aufgebautem Haar, wie wir dieselbe an den Münzen der Marciana sehen. (Bern. II, 2 Münzt. III, 8—10.) Das Gewandmotiv ist eine ganz entsetzlich rohe Wiederholung der Hera Barberini ohne jedes feinere Formenverständnis.

Nach ihrer Arbeit paßt sehr gut in die trajanische Epoche eine Statue im Louvre zu Paris. (Cat. somm. 1143; Fot. Gir. Nr. 1388.) Der Kopf mit hohem, trajanischen, diademartigen Aufbau über der Stirne in der Art der Plotina oder Marciana könnte nach E. Michons freundlicher Mitteilung zugehörig sein. Das Gewandmotiv ist eine derbe Wiederholung desjenigen der Praxitelischen Kore. Wie roh unsere Figur gearbeitet ist, mit welch derbem Geschmack, lehrt der Vergleich mit einer anderen Wiederholung desselben Originales in der Sammlung Jacobsen zu Kopenhagen (Nr. 532), die wohl einer früheren Zeit angehört. (Vgl. auch die hübsch gearbeitete Statuette im athenischen Kunsthandel, die ähnliches Motiv zeigt: Einzelaufnahmen Nr. 817.)

---

[1]) Siehe A. Hekler, Flavisch-trajanische Porträtstudien (Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1908 Nr. 10).

Viel bedeutungsvoller als all diese Werke repräsentieren die Zeit Trajans die Reliefs am Bogen von Benevent.[1]) Stilistisch zeigen sie manche Parallele zu unseren Figuren. Sie bekunden auch einen etwas derberen Geschmack. Allein hier ist das gar nicht störend. Sie sind auf dekorative Fernwirkung berechnet und da machen sich die gehäuften Stoffmassen, reich an Schatten, sehr effektvoll. In der gedrängten Fülle der Gewandmassen äußert sich ein starkes, sinnliches Behagen am Stoff, wie an den hellenistisch-pergamenischen Skulpturen. An die Stelle der ruhigen Klarheit des Sehens ist ein rauschend-sinnliches Empfinden getreten. Der Strom fließt nicht ruhig, geräuschlos dahin, sondern wogt von tausend Wellen bewegt. — Eigene Erfindung sucht man an den Reliefs des Triumphbogens von Benevent vergebens. Alles ist übernommen. Die Gestalten in der Versammlung der Götter sind alle bekannte Typen. Neben dem Dresdener Zeus steht eine Athena, die als eine Weiterbildung des 4. Jahrhunderts auf Grundlage der Athena Parthenos betrachtet werden muß. (Siehe Österr. Jahreshefte 1899 [II] S. 176 Fig. 86; vgl. Furtwängler, Originalstatuen T. VII, 2, S. 277; Statuenkopien T. IV S. 555, T. V S. 557.) Die Hera ist Kopie nach einer wundervollen praxitelischen Schöpfung, die bereits in einem pompejanischen Wandgemälde übernommen wurde. Auch hier ist die Darstellung wie an unserem Relief: die Vermählung des Zeus mit Hera. (Vgl. Mau, Pompeji S. 305 Fig. 155 und Furtwängler, Originalstatuen S. 33 ff.) Die Diana und Libera sind ebenfalls rein griechische Erfindungen. — Auch die Italia an den trajanischen Marmorschranken ist eine Übernahme aus der griechischen Formenwelt. Von der Figur ist eine freiplastische Wiederholung in Athen erhalten. (Einzelaufnahmen Nr. 707. — Br.-Br. T. 404; Mon. dell. Inst. IX T. XLVII—XLVIII.)

An diese Schöpfungen der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts lassen sich nach ihrer Arbeit die Statuen, die jetzt an der Rückwand der Loggia de' Lanzi in Florenz aufgestellt sind, am besten anreihen.

A. Dütschke, Bildwerke in Oberitalien Nr. 559. Ergänzt rechter Unterarm, linke Hand, manches am Gewand. Der Kopf ist aufgesetzt. Die Erhaltung der Marmoroberfläche an Kopf und Körper verschieden.

[1]) Wickhoff, Wiener Genesis S. 58; Courbaud, Le bas-relief romain S. 139—145.

B. Dütschke, Bildwerke Nr. 562. Ergänzt rechter Unterarm, linke Hand mit Stab, unbedeutende Stücke am Gewand. Kopf mit modernem Zwischenstück aufgesetzt, gehört nicht zum Körper.

C. Dütschke, Bildwerke Nr. 561. Ergänzt rechter Arm, linke Hand mit Stück des Unterarmes, Kleinigkeiten am Gewand. Der aufgesetzte Kopf trägt wie der vorige trajanische Frisur mit Porträtzügen im Gesicht, hat mit dem Körper nichts zu tun.

D. Dütschke, Bildwerke Nr. 563. Ergänzt rechter Unterarm mit Stabfragment. Der aufgesetzte, fremde Kopf zeigt idealen Charakter.

E. Dütschke, Bildwerke Nr. 558. Ergänzt rechter Unterarm, linke Hand mit dem Stabfragment, mehreres am Gewand. Der aufgesetzte Kopf Idealtypus. Zugehörigkeit fraglich.

Die ersten vier Statuen A bis D sind alle Wiederholungen nach einem Original, von dem uns noch mehrere Kopien erhalten sind und die wir schon bei der Besprechung der Herafigur am Relief des Triumphbogens von Benevent kurz erwähnt haben. Es ist eine prachtvolle, großartige Erfindung. Den majestätisch, breit herunterfließenden Schleier mit soviel feinem Empfinden zur Wirkung zu bringen, war ein herrlicher künstlerischer Gedanke, den Furtwängler mit Recht dem Praxiteles zugewiesen hat. (Vgl. Furtwängler, Originalstatuen S. 33.) Der Schleier mit seinem nach unten sich ausbreitendem, prächtigen Fluß wirkt wie eine großartige Betonung und Steigerung des festen Standes der Statue. Alles klingt dadurch mit einem tieferen, volleren Akkord. Diese wundervolle Erfindung scheint immer große Bewunderung erregt zu haben. In der hellenistischen Zeit wurde sie auch für eine Muse des Philiskos in etwas effektvollerer, reicherer Umbildung verwertet, wie das die neuesten Ausgrabungen in Milet bewiesen haben. Hier sind die stofflichen Wirkungen zu einer berauschenden Schönheit gesteigert.[1]) Von dieser Figur waren in unseren Museen schon lange einige Wiederholungen bekannt.[2]) Auch zu einer tanzenden Figur wurde das Motiv in hellenistischem Sinne benutzt.[3]) Die stofflichen Reize der zweifachen Ver-

---

[1]) Jahrbuch des arch. Inst. 1906 (XXI) Anzeiger Sp. 28 Abb. 10.

[2]) Siehe Louvre, Clarac 335, 1036; Gir. 1145; Berlin Nr. 222; Petersburg Nr. 19, alle mit nicht zugehörigem Kopf; Museo Torlonia T. LX Nr. 235.

[3]) Mon. et Mem. 1896 T. XIX.

hüllung sehen wir noch weiter entwickelt an einer Mädchenstatue, ehemals im Palazzo Giustiniani,[1]) die wohl als eine Weiterbildung der praxitelischen Schöpfung betrachtet werden darf. — In etwas einfacherer, schlichter, ruhiger Fassung begegnen wir diesem Motiv in einer als Athena ergänzten Statue des Museo Torlonia T. XLVI Nr. 183, wo der Mantel mit schmiegsamer, ruhiger Fläche dem Körper folgt. Der Kolpos fehlt und die Schleierränder sind noch nicht aufgerollt. Alles Unruhige, Effektvolle ist vermieden. Die ganze Schöpfung ist infolge ihrer schlichten Natürlichkeit unendlich ansprechend.

Außer diesen Variationen und Weiterbildungen besitzen wir auch genauere Wiederholungen von unseren Figuren: 1. Journ. of hell. Stud. 1886 T. LXXI, rechts, S. 246; 2. Pal. Corsini, Rom Nr. 59 als Hygieia; 3. Paris, Louvre, Cat. somm. Nr. 2283; Furtwängler, Originalstatuen S. 33; 4. Einzelaufnahmen Nr. 333; 5.—6. Vestalinnen am Forum; 7. Kairo, Museum, Arch. Anzeiger 1901 S. 204 Fig. 6; 8. ein Torso im Hofe des kunsthistorischen Museums zu Wien (aus Ephesos, am Boden liegend). 9. Statue mit spätrömischem Porträtkopf in Kopenhagen: Ny-Carlsberg, Glyptoteks antike Kunstvaerker T. XLII, 545. (In der Faltenführung hellenistische Stilelemente.) Endlich müssen hier die Verwendungen desselben statuarischen Motivs auf den Reliefs des Trajanbogens von Benevent (Österr. Jahreshefte II, 1899 S. 176 Fig. 86) und an einem Wandgemälde aus Pompeji in Neapel mit der Darstellung des *ἵερον γάμος* (Mau, Pompeji S. 305 Fig. 155) erwähnt werden.

Die Figuren der Loggia de' Lanzi zeigen diesen Typus formal vergröbert ohne jeden feineren Detail. Bei näherer Vergleichung der Statuen stellt sich heraus, daß je zwei von den Figuren enger zusammengehören. A und B einerseits, C und D andererseits stimmen nämlich in dem Standmotiv und in der Einzelausführung des Gewandes genau überein. Die Statuen waren vermutlich zu je zweien als Gegenstücke gearbeitet. Der Unterschied zwischen den so getrennten Gruppen zeigt sich bereits im Stande. Bei A und B ist das entlastete rechte Bein zur Seite und vorgesetzt, bei C und D dagegen in Schrittstellung zurückgezogen. Das bedingt eine ganz verschiedene Faltengebung auf der

[1]) Bull. comm. 1905 S. 53 Fig. 16.

Spielbeinseite. Auch in der Faltenführung des Schleiers zeigen sich Unterschiede zwischen den beiden Gruppen. Der Schleierrand besteht bei A und B aus zusammengeschobenen, als Linien wirkenden Falten, bei C und D dagegen ist der aufgerollte Schleier in eckigen, verschlungenen harten Falten gebrochen. Auch der Kolpos ist bei A und B reicher geworden. Obzwar in den Einzelheiten verschieden, sind diese vier Statuen nach der Art ihrer Arbeit doch eng zusammengehörig. In der derben, massigen Faltengebung mit vielen Knicken und scharf betonten Einzelformen bekundet sich derselbe Geschmack, wie wir ihn an den trajanischen Figuren gesehen haben.

In dieselbe Zeit gehört auch die Statue E, die wohl auf ein bekannteres Original des 4. Jahrhunderts zurückgreift. Eine andere Wiederholung derselben steht im Garten des Palazzo Corsini in Florenz (Einzelaufnahmen Nr. 319; Dütschke, Bildwerke Nr. 247). Mit der Kopfwendung wird hier der Rhythmus des Bewegungsinhaltes der ganzen Figur schön geschlossen. Ihr gegenüber wirkt die Kopfhaltung der Statue in der Loggia de' Lanzi schwerfällig, ungeschickt, so daß man an die Zugehörigkeit des Kopfes doch zweifeln muß. Die über die Brust herübergreifende Hand, die den auf der linken Schulter aufliegenden Mantel hervorzieht, ist ein sehr wirkungsvolles künstlerisches Motiv. Wir finden es an mehreren Statuen des 4. Jahrhunderts, so bei einer Figur des Sarkophages der Klagefrauen in Konstantinopel. (Vgl. Hamdey-Bey, Reinach, Une necropole royale a Sidon T. VIII, Mittelfigur.)[1])

Über die ursprüngliche Bedeutung und Verwendung dieser Figuren läßt sich nichts Sicheres sagen. Amelung meint, daß sie auch einst

---

[1]) Das Herübergreifen mit der Hand, das Kreuzen der Beine sind Motive, die Polyklet mit seinem Bestreben nach vollkommener Formklarheit durchaus verabscheut hat. Die Jünglingsfigur von Tralles, die man vielfach mit ihm in Beziehung gebracht hat, ist kein echt polykletisches Werk. Die lässige, schlichte Natürlichkeit, das Dahinlehnen mit gekreuzten Beinen entsprechen gar nicht der Formphantasie Polyklets. Ganz anders Praxiteles, der das Motiv der herübergreifenden Hand schon an seinem Sauroktonos verwendet hat. Vgl. auch den vermutlichen Pothos des Skopas (Furtwängler, Sitzber. der Münchner Akademie 1901, Heft V S. 783), wo auch die Beine gekreuzt sind. Siehe weiter die stehende weibliche Figur an dem skopasischen (?) Relief der Säule des Artemistempels von Ephesos im Brit. Museum. Smith, Catalogue Nr. 1206 Pl. XXIII; Br.-Br. T. 52.

Porträtköpfe getragen haben. (Siehe: Führer durch die Antikensammlungen in Florenz S. 12.) Man muß immerhin mit der ansprechenden Möglichkeit rechnen, daß sie ursprünglich zu je zweien in einem größeren, architektonisch-dekorativen Zusammenhang als Gegenstücke verwendete Idealfiguren der Provinzen dargestellt haben.[1])

Viertes Kapitel.

Die späte Kaiserzeit.

Es ist sehr bedauerlich, daß aus der hadrianischen Epoche uns keine einzige sichere weibliche Porträtstatue erhalten ist. Um so reichlicher besitzen wir Material zu der folgenden Periode der Antonine, das uns mit ziemlicher Zuverlässigkeit Rückschlüsse auf die Bedeutung der hadrianischen Epoche erlaubt. Denn es kann kaum angezweifelt werden, daß die Grundpfeiler zu dem großen Umschwung, den wir in der antoninischen Zeit beobachten, eben schon in der Kunst Hadrians errichtet wurden. Dies wird auch durch den ganzen übrigen Denkmälervorrat, durch die lange Reihe der Porträtbüsten bestätigt. Vor allem sind es einige technische Eigentümlichkeiten, welche die hadrianisch-antoninische Zeit von der vergangenen Periode trennen. Die plastische Andeutung der Augensterne, die vereinzelt schon in der flavischen Zeit vorkommt, findet jetzt eine allgemeine Verbreitung. Genau so verhält es sich mit der größeren Büstenform. (Siehe die beiden Büsten in der Ädikula des Hateriergrabes, die ich für flavisch halte.) Die Glättung des Marmors ist auch ein leicht merkbares, äußerliches Zeichen der technischen Wandlung. Diese neue Art der Marmorbehandlung und das tiefere Einhauen der Augensterne hängen sicher mit dem Zurücktreten der Malerei zusammen.

---

[1]) Die beiden Statuen der Sammlung Jacobsen Nr. 533 und 551 schließe ich aus der Betrachtung aus, weil es durchaus zweifelhaft ist, ob sie ursprünglich Porträtköpfe getragen haben.

Man war allzu oft geneigt, diese technischen Eigenschaften in Zusammenhang mit der schattigen, mit dem Bohrer aufgelockerten Behandlung der krausen Haare an den Porträtköpfen in ihrer künstlerischen Bedeutung zu überschätzen. Eben das krasse Hervordringen der technischen Momente zeigt aber, wie stark es der Kunst an gesunder Lebenskraft fehlte. Die Künstler schwanken zwischen äußerlichem Virtuosentum und schwächlicher Unfähigkeit. Man hat vielfach übersehen, daß eben die angeführten Neuerungen jene Epoche bezeichnen, wo durch die Überschätzung des Materials in der römischen Kunst eine sehr gefahrvolle Umwandlung eintritt. Man darf nie vergessen, daß die Kunst nicht allein darin besteht, die wirkungsvollen Eigenschaften des Materiales hervorzuzaubern, sondern durch freie, gestaltende Tätigkeit dem Materiale eigene Ideen aufzulegen, die dasselbe mit einer stillen, glänzenden Leichtigkeit trägt. Das Material lebt in den großen Epochen nur durch die Formkraft der künstlerischen Idee. Das gilt selbst von der allerglänzendsten Marmorarbeit der griechischen Kunst, von dem olympischen Hermes. Wenn das Material dagegen aus der künstlerischen Formwelt herausdrängt und sich in der Wirkung als etwas Selbständiges behaupten will, das ist das Zeichen eines barbarischen Empfindens.[1]) Der Zauber

[1]) Beinahe alle die Büsten aus buntem Stein können als Beispiele dienen. Die aufkommende Vorliebe für bunte Marmorarten, für farbige Steine in der Architektur und Plastik des späten Altertums ist nicht Zeichen echter Farbenfreude, wirklich künstlerischen Farbenempfindens, sondern viel mehr einer rohen, prahlenden Prunksucht. Die monolythen Säulenschäfte des sogenannten Diokletianischen Mausoleums in Spalato aus ägyptischem Granit und dunklem, gesprenkeltem Porphyr sind eher Seltenheiten, als Momente der künstlerischen Wirkung. Die einheitliche Erscheinung, der ruhige Gesamteindruck ist besonders bei plastischen Werken gefährdet, sobald die Farbenwirkung nur auf die Verwendung bunter Steinarten beruht. Die formale Gestaltung ist dabei frei, aber die wesentlichen Farbenmomente sind gegeben. Der Künstler ist also gebunden durch das Material. Das harte, unvermittelte Gegeneinanderprallen der Farben, die grellen, zersetzenden Kontraste, die unangenehmen Übergänge können schwer vermieden werden. Das kann auch ein vielbesprochenes Werk der modernen Plastik, Klingers Beethoven beweisen. Im Gegensatze zu den Römern, war bei den Griechen die Polychromie, die Bemalung im Dienste eines hohen künstlerischen Gedankens. Architektur und Plastik wurden bemalt, um die Einheit der Erscheinung trotz disparater Materiale zu bewahren. Gegenüber diesen farbigen Wundern der Kunst müssen alle theoretische Erwägungen über die ästhetische Möglichkeit einer farbigen Plastik still werden. Eines bleibt nur auch für die strebsamen Theoretiker übrig, die Bewunderung.

des Materiales wird in gesunden Epochen nie die Herrschaft über die künstlerische Vorstellung gewinnen. Das Material ist in der Kunst nicht Ziel, sondern Mittel. Die Betrachtung der antoninischen Denkmäler gibt reichlich Anlaß zu solchen und ähnlichen Überlegungen. Woran es hier vor allem mangelt, das ist das eigene Kunstwollen. Der Glanz des Marmors ist nur der Träger von schwachen, übernommenen Kunstformen. Die äußere Pracht konnte aber über die innere Schwäche nicht lange hinwegtäuschen. Das gilt nicht nur für die politische Geschichte, sondern auch für die Kunstgeschichte Roms. Wir haben es in diesem Abschnitte mit Werken zu tun, bei denen das historische Interesse weitaus überwiegt. Für das künstlerische Empfinden bieten sie wenig. Mit dem langsamen Verschwinden des kraftvollen, biederen Römertums, wo der Menschentypus mit den krausen, gelockten Haaren, mit den verweichlichten Formen, dem schlaffen, kraftlosen Blick aufkommt — da ist es mit der Blüte der Kunst aus. Die Sonne ist schon längst vom Himmel verschwunden, jetzt versagt auch die Nährkraft des Bodens. Alles muß verwelken, sterben.

Die Denkmäler des 3. Jahrhunderts sind beredte Zeugnisse für die Armut der Kunst nicht nur an Wollen, sondern auch an Können. An den Gewandfiguren verliert der Stoff die Beziehungen zum Körper. Das Empfinden für die proportionellen Schönheiten, für die edle, wunderbare Gliederung des menschlichen Körpers, für die rhythmische Geschlossenheit der Umrisse, das Gefühl für die Unterordnung — gehen jetzt verloren. Man wandelt nur zwischen den kläglichen Trümmern einer großen Kunsttradition. Es ist leicht zu verzeihen, wenn man bei den auftauchenden herrlichen Erinnerungsbildern gerne länger verweilt.

Wenn wir so die Merkmale des Verfalles kurz angedeutet haben, so können wir an dieser Stelle nicht unerwähnt lassen, daß die höchst eigenartige Kunstanschauung einiger Forscher eben mit der spätrömischen Kaiserzeit einen neuen Abschnitt der Kunstgeschichte eröffnen will. Es lägen hier die Anfänge zu einer ganz neuen künstlerischen Gestaltung, die sich in erster Linie in einer illusionistischen Plastik und Malerei[1]) aus-

[1]) Was den Illusionismus in der pompejanischen Wandmalerei betrifft, vgl. die schwerwiegenden Einwände von A. Mau: Röm. Mitt. X S. 227—235. Hier wird mit richtigem Gefühl nachgewiesen, daß die illusionistische Malweise durchaus nicht als italisches Produkt betrachtet werden kann.

spricht. Wir können es nicht unterdrücken, hier einige Bedenken gegen die Bezeichnung „illusionistische Plastik" im allgemeinen vorzubringen. Wenn man die Berechtigung dieses Ausdruckes gegenüber den antoninischen Porträtköpfen, an denen die Schatten als formgestaltendes Element mit raffinierter Virtuosität benutzt und zur Wirkung ausgebeutet werden, nicht ganz in Abrede stellen kann, so denke ich bei ganzen Figuren, bei Gewandstatuen verliert er jeglichen Inhalt. Die Plastik, die edelste und vornehmste aller Künste, kann nie mit Andeutungen solcher Art arbeiten, wie die Malerei.[1]) Nach Wickhoff wäre das Hauptmerkmal des illusionistischen Stiles, daß „der Zusammenschluß der Formen dem Sehakte des Beschauers überlassen wird". Wenn damit gesagt werden soll, daß das plastische Werk als Fernbild nur mit Hilfe der optischen Aufnahme als Einheit gefaßt wird, so ist das etwas durchaus Selbstverständliches, sobald aber ein anderer Sinn hereingelegt wird, sobald man an etwas Analoges denkt, wie bei der Malerei — (und die Hinweise auf Frans Hals und Rembrandt treiben den Gedanken auf diesen Weg)[2]) — wo in manchen Fällen die Farbenwirkung auf einer optischen Farbenmischung beruht — ist dies dem Wesen der Plastik wiedersprechend. Die dreidimensionale Formwelt der Plastik ist keine hervorgetäuschte, sondern eine gegebene. Allerdings gibt es eine Richtung in der Plastik, die das feste Formsystem auflockert und durch die Reize der schwimmenden Schattenmassen eine eigenartige Wirkung erzielt. Diese Richtung haben wir als malerisch bezeichnet. (Vgl. S. 117.) Sollte

[1]) Siehe auch Hildebrand: „Zum Problem der Form", wo auch gegen die direkte Übertragung von malerischen Wirkungsmitteln in die Plastik energisch Stellung genommen wird. Vgl. Süddeutsche Monatshefte 1906 (III) Heft 9 S. 244: „Wenn moderne Bildhauer eine direkte Übertragung des modernen malerischen Impressionismus auf die Rundplastik für möglich halten und z. B. die Nase eines Kopfes als Bildpunkt des ruhenden Auges scharf, das andere gradatim undeutlich modellieren, so ist dies deshalb ein Unsinn."

[2]) Wickhoff folgen: E. Strong in ihrem Buche: „Roman sculpture", (wo man das eigene Anschauungsvermögen leider ganz vermißt) und J. W. Crowfoot, Some portraits of the flavian age, Journ. of Hell. Stud. 1900 S. 31—43. Neben manchen feinen Bemerkungen hat der Verfasser in seinen Ausführungen an einigen Stellen auch fehlgegriffen. Die historische Datierung und die ästhetische Würdigung der Büstenform ist unrichtig. Mir scheint, der Verfasser hatte Hildebrands Ausführungen mißverstanden. (Das Problem der Form S. 23.)

Wickhoff nicht etwas Ähnliches gemeint haben, wenn er als die Beispiele der illusionistischen Gewandfiguren die schöne Gefäßträgerin des kapitolinischen Museums und die schlafende Ariadne im Vatikan erwähnt, „wo die Falten bei stetigem Flusse der Linien in einer malerischen Wirkung wogen?“ Sollte etwa mit Illusionismus der malerische Stil in seinen weitesten Konsequenzen bezeichnet werden? Es wird gut sein daran zu erinnern, daß das Streben nach malerischen Effekten für die Plastik nie ganz gefahrlos sein kann. (Wölfflin.) Man stelle nur einmal den entzückenden hellenistischen Mädchenkopf aus Chios[1]) neben die petworther Aphrodite.[2]) Ist denn dieses Aufgeben der festen, zusammenschließenden Formen nicht eine Gefahr für die wirklich plastische künstlerische Anschauung? — Das Merkwürdigste ist, daß Wickhoff die beiden oben genannten Gewandfiguren als rein römische Erfindungen betrachtet, obwohl sie doch ohne Zweifel auf griechisch-alexandrinische Vorbilder zurückgehen.[3]) Er erblickt in den spätrömischen Figuren eine neue Kunst, „die nur das aus der Masse des Wirklichen herauswählt, was geeignet ist, den Eindruck der Erscheinung in einem bestimmten Momente täuschend wiederzugeben“. (Wiener Genesis S. 11.) Das ist der Zeitpunkt, wo die Oberfläche der Figuren wie von Schatten durchbrochen erscheint. (Riegl, Spätrömische Kunstindustrie S. 66.) Allein diese Schatten sind mit einer harten Willkür zerstreut. Sie spielen bei den Gewandfiguren gar keine organisch-gliedernde und zusammenschließende Rolle. Man darf nicht vergessen, dass in der Plastik in höherem Sinne das künstlerisch Wesentliche mit dem organisch Wesentlichen gleichbedeutend ist. Es darf dem organisch Wesentlichen wenigstens nicht widersprechen.[4]) Ohne Berücksichtigung dieses Prinzipes ist keine wirklich große, beruhigende

---

[1]) Vgl. Exhibition of ancient greek art, Burlington fine arts Club. London 1904 T. XXXII, 44; Ath. Mitt. 1888 S. 188. — Es ist sehr bezeichnend, daß der größte moderne Plastiker, A. Rodin, eben über diesen Kopf mit höchstem Lob und entzückter Bewunderung sprach. Siehe Exhib. Addenda S. XXII, ad Nr. 44.

[2]) l. c. T. XX—XXII; Furtwängler, Masterpieces S. 343 T. XVII Fig. 148; Meisterwerke S. 640 ff. T. XXI.

[3]) Vgl. Amelung: Dell' arte alessandrina, Bull. comm. 1897 S. 110 ff. — Pfuhl: Zur alexandrinischen Kunst, Röm. Mitt. 1904 S. 1 ff.

[4]) Michelangelo ist überall eine Ausnahme. Vgl. meine Ausführungen in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1907 Nr. 156.

plastische Wirkung möglich.[1]) Die geniale künstlerische Begabung, die hohe intuitive Kraft, mit welcher dieser eminent wichtige Grundsatz für die plastische Gestaltung in der griechischen Kunst erkannt und verwertet wurde, führte dieselbe auf jene sonnigen Höhen, das Verkennen desselben bringt für die römische Kunst den raschen Verfall.

Bevor wir zu der Betrachtung der antoninischen Gewandfiguren übergehen, müssen wir den Versuch Herkenraths zurückweisen, der in einem Aufsatze in den Athenischen Mitteilungen des Jahres 1905 S. 245—256 („Eine Statuengruppe der Antoninenzeit") zur Einreihung der Gewandfiguren in die antoninische Epoche in der tiefen Gürtung einen festen Anhaltspunkt gewonnen zu haben denkt. Er betrachtet die tiefe Gürtung „als eine Mode, die plötzlich aufkommt und auf bisher beliebte Figuren übertragen wurde". Indes erscheint zunächst die Datierung der von ihm in die antoninische Zeit gesetzten Figuren in den meisten Fällen sehr problematisch. Ferner finden wir die ersten Ansätze zu der tiefen Gürtung bereits in dem sicher praxitelischen Kreise (vgl. die Artemis von Gabii und die Statue im Louvre, in der Furtwängler die Aphrodite „velata specie" vermutet hat: Meisterwerke S. 552 Fig. 104, Masterpieces S. 323) und sodann das Motiv in der hellenistischen Kunst. Abgesehen von all dem muß aber der ganze Versuch Herkenraths an der einfachen Beobachtung scheitern, daß an den sicher antoninischen weiblichen Porträtstatuen wir dieser Mode in keinem einzigen Falle begegnen. Es ist doch undenkbar, daß die herrschende Tracht, die selbst auf kopierte Idealfiguren übertragen wurde, eben die Porträtstatuen, die doch mit der Mode noch viel enger zusammenhängen müssen, unberührt gelassen hat! Die tiefe Gürtung ist nicht eine antoninische Tracht, sondern ein effektvolles Motiv der hellenistischen Kunst, das in der späten Kaiserzeit öfter verwendet wurde. Die richtige Quelle der römischen Gewandstatuen ist nicht die Mode, sondern die vorbildliche griechische Kunst.

---

[1]) Man wird vielleicht vor allem die monumentalen Kolossalfiguren der ägyptischen Kunst und die mit malerischer Willkür aufgebauten Gewandfiguren der mittelalterlichen deutschen Holzplastik als Gegenbeispiele anführen. Allein man muß es sofort gestehen, daß bei den ersteren das tektonische Moment, bei den letzteren das malerische Moment, über das plastische weit überlegen ist.

In diesen späten Jahrhunderten der römischen Kaiserzeit spielen bei den weiblichen Porträtstatuen die Motive der großen und kleinen Herculanerin noch immer eine sehr bedeutende Rolle. Wir besitzen drei Statuen im Motive der großen: 1. Louvre, Cat. somm. No. 1130;[1]) 2. Rom, Konservatorenpalast. Gallerie No. 18, Bernoulli R. I., II, 2 S. 159 (düster ernste, matronale Gesichtszüge); 3. England, Wilton House, Michaelis, Ancient Marbles S. 671, 1, d; Clarac 949, 2443 A. (alle drei mit ungebrochenem Kopf) Bernoulli, R. I., II, 2 S. 153, 3;[2]) und zwei im Motive der kleinen Herculanerin: 1. London, British Museum No. 1415, Cat. of greek sculpture No. 1415 S. 235; Smith-Porcher: History of the Recent Discoveries at Cyrene T. 73 S. 77, 97, 102 No. 47; Guide to Graeco-Roman Sculptures I, No. 16; Reinach, Rep. II, 665, 12. Der Kopf ist besonders gearbeitet und eingesetzt, aber wie mir C. Smith mitteilt, zugehörig. 2. Musée de l'Algerie; Paul Gaukler, Musée de Constantine T. V, S. 89. Alle diese Statuen tragen die Frisur der älteren Faustina. Die Figuren in Wilton House, London und Constantine können sogar mit Wahrscheinlichkeit mit der Kaiserin selbst identifiziert werden. Für alle diese Statuen ist eine gewisse härtere Stilisierung, eine feste, prägnant scharfe Formensprache charakteristisch. Während bei der großen Herculanerin die Schatten mit der Leichtigkeit einer hohen Poesie in dem Reichtum der Einzelformen hin- und herschweben, sind die Schatten an den römischen Schöpfungen hart abgesetzt, steif, unbeweglich. Für diese harte, trockene Art der Arbeit vergleiche man als nächste Analogien die Figuren der personifizierten Provinzen an den Reliefs von der Basilica Neptuni im Hofe des Konservatorenpalastes zu Rom und im Neapler Nationalmuseum. (Fot. 1759/60; H. Lucas, Die Reliefs der Neptunbasilica in Rom, Jahrbuch des arch. Inst. 1900 S. 1—42.) Es scheint mir sehr gut möglich, daß die Ausführung dieser Reliefs bereits in die Epoche der Antoninen gehört.

Außer den erwähnten ist uns noch eine weitere Darstellung der älteren Faustina bekannt im Museo Capitolino zu Rom No. 23. (Helbig,

[1]) G. Geffroy: La sculpture au Louvre p. 93.

[2]) Vgl. auch Edgar, Greek sculpture T. XXVI Nr. 27568 S. 53 (Catalogue des antiquités Egyptiennes au Musée de Caire), wo auch das nämliche Motiv auf einem rohen Relief vorkommt.

Führer No. 416; Bernoulli R. I., II, 2 S. 153; Mon. dell' Inst. VI/VII T. 84, 3; Annali 1863 S. 258, 250, 252; Reinach, Rep. II, 247, 3.) Der Kopf ist aufgesetzt, aber die Zugehörigkeit zu bezweifeln ist kein Grund vorhanden. Da ist die Kaiserin in einem Gewandmotiv des 5. Jahrhunderts dargestellt, das der Demeterfigur in Venedig (Furtwängler, Originalstatuen T. I—II) am nächsten steht, nur daß sie keinen Überfall zeigt, sondern die Falten, die von der Brust breit, steif und ledern herunterhängen am Mantelrand kraus zusammengeschoben werden, ganz in der Art der Hera Barberini. Alles ist öde, langweilig, reizlos. Die Kaiserin hält in der linken Hand das Füllhorn: sie wurde wahrscheinlich als Fortuna dargestellt. Man könnte auch an Pax oder Concordia denken. (Vgl. Rivista italiana di Numismatica 1905 S. 349—388 T. XII—XVI.)

Der Frisur der älteren Faustina begegnen wir auch an einer Porträtstatue in Cherchel: Musée de Cherchel (Musées de l'Algerie) T. XVII, 3 S. 149. Dadurch ergibt sich die erste Hälfte des 2. Jahrhunderts als Entstehungszeit. Der Kopf ist ungebrochen, aber leider arg verstümmelt. Die Figur zeigt das Motiv der praxitelischen Schöpfung, die wir schon in der trajanischen Epoche als ein sehr beliebtes Vorbild erkannt und eingehend besprochen haben. Die linke Hand hält hier keine Ähren und Mohn.

Die Züge und die charakteristische Frisur der Gemahlin des Marcus Aurelius, der jüngeren Faustina erkennen wir in der Gewandfigur aus Tunis: Rev. arch. 1903 T. XVI, 3 S. 395. Der Künstler hat sich an Vorbilder in der Art des Torsos von Claudos gehalten, aber die rauschende Frische, die brausende Formenwelt entsprach nicht seinem Geschmacke. Alles ist abgestumpft, abgedämpft.

Wegen der bezeichnenden Art der stilistischen Behandlung des Gewandes beansprucht die Statue aus Apoptera in Konstantinopel: Gazette Archeologique 1876 T. 12 ein erhöhtes Interesse. Der Kopf ist aufgesetzt, doch wahrscheinlich zugehörig. Die Frisur erinnert an die Münzbilder der jüngeren Faustina. (Vgl. Bernoulli R. I., II., 2 Münzt. V, 1—3.) Das Gesicht zeigt nicht mehr jugendliche, verwelkte Formen. Der Künstler bediente sich im Gewandmotiv einer berühmten Schöpfung des 4. Jahrhunderts, der Athena Giustiniani. (Furtwängler, Meisterwerke S. 593 ff.; Amelung, Führer durch die Antikensammlungen des Vatikans S. 138 T. 18; Br.-Br. T. 200; Helbig, Führer No. 52.) Der einzige Unterschied, daß

hier unter dem Überfall auch der Kolpos zugefügt ist, erklärt sich leicht aus dem Geschmacke des römischen Kopisten. Er hat die schlichte Ruhe der streng parallelen, ruhigen Faltenlinien am Originale langweilig gefunden und suchte auf diese Weise mehr Leben und Abwechselung in die Falten hereinzubringen. Aus demselben Bestreben erklärt es sich, wenn andere Kopisten die Aegis zugefügt haben, die wahrscheinlich am Original nicht vorhanden war. (Furtwängler, Meisterwerke S. 594.) Stilistisch steht unsere Statue der Figur der älteren Faustina in London am nächsten. An beiden dieselbe harte, stark betonende Formsprache. Alles wird hier gewichtig und mit voller Stimme vorgetragen, wie bei den schlechten Schauspielern.

Eine der großartigsten Gewandfiguren der antoninischen Epoche ist die, welche aus dem Palazzo Sciarra neuerdings in das Museo Nazionale delle Terme zu Rom *(Fig. 22)* gekommen ist. (No. 120, Anderson fot. 2495.) Die Statue ist aus zwei Stücken zusammengesetzt. Der untere Teil ist mit der niedrigen, reich profilierten Basis aus einem Stück gearbeitet. Der Kopf ist ungebrochen, zeigt ernste, düster matronale Züge. Sie trägt die leicht gewellten Haare hoch über die Stirne emporgekämmt und in der Mitte gescheitelt. Die Frisur erinnert an die Münzbilder der jüngeren Faustina. (Bernoulli R. I., II, 2, Münzt. V, 3.) Die Augensterne sind eingegraben. Der rechte Unterarm und die linke Hand sind abgebrochen. Sie trägt den hochgegürteten Chiton und darüber den Mantel; dieser ist über den linken Unterarm geschlungen über den Kopf gelegt, dann den rechten Ellbogen anschließend unter der Gürtung über den Leib gezogen, wo er durch den angepreßten linken Arm festgehalten wird. Die Figur steht auf dem linken Bein, das rechte ist in leichter Schrittstellung zurückgenommen. Der Kopf wendet sich sanft nach der Spielbeinseite. Die ganze Schöpfung wirkt mit einem breiten, wuchtigen Ernst. Das Gewandmotiv hängt mit Vorbildern aus dem 4. Jahrhundert zusammen. Als nächsten Analogien können verglichen werden: die sogen. Artemisia (Br.-Br. T. 242) und ein Torso aus Delphi (Fouilles de Delphes T. LXXII). An diesen beiden fehlt jedoch die Gürtung, die an unsrer Statue zugefügt ist. Das liebevolle Vertiefen in den feinen Einzelzügen der stofflichen Effekte, das wir an den originalen Schöpfungen sehen, fehlt hier ganz und gar.

Die Neigung des antoninischen Geschmackes zu den großen, würdevollen Gestalten bezeugt auch die Figur, die vor einigen Jahren im römischen Kunsthandel auftauchte und dann für das Berliner Museum erworben wurde. (Vgl. Amelung, Weibliche Gewandstatue des 5. Jahrhunderts, Röm. Mitt. 1900 S. 181 ff. Fig. 1—2.) Der Kopf mit der Frisur der Lucilla sitzt ungebrochen auf dem Körper, der wie Amelung glücklich nachweisen konnte nach einer großartigen Schöpfung des 5. Jahrhunderts kopiert ist. Er konnte auch den ursprünglichen Kopf in unserem Denkmälervorrat entdecken. Darauf wurde er dadurch gebracht, daß das vom Mantel bedeckte langgezogene Hinterhaupt unserer Figur Zug für Zug mit einem in unseren Museen durch Wiederholungen häufig vertretenen Kopfe übereinstimmt. Dieser Umstand ist für uns wichtig, weil damit das bequeme Verfahren der römischen Künstler interessant beleuchtet wird. Bei diesem Tatbestand müssen zwei Möglichkeiten erwogen werden: entweder hat der römische Künstler seine Arbeit dadurch erleichtert, daß er auch den Hinterkopf einfach kopierte oder er hat nur eine ältere Kopie von der Figur des 5. Jahrhunderts benutzt und den Kopf zum Porträt umgestaltet. Die verhältnismäßige Kleinheit des Kopfes, sowie die Beobachtung, daß die Arbeit an dem Gesichte ganz besonders schlecht ist — (während bei den römischen Porträtstatuen in der Regel das Gesicht eben das künstlerisch wertvollste, beste zu sein pflegt) — macht die letztere Möglichkeit sehr wahrscheinlich. Von dem Körper besitzen wir noch mehrere Wiederholungen, die aber bisher gewöhnlich schlecht untergebracht, durch stillose Ergänzungen entstellt, unbeachtet blieben und ihren großen künstlerischen Wert erst durch Amelungs verdienstvolle Zusammensetzung erhalten haben. Die Wirkung der Statue hat sich dadurch zu einer ungeahnten, ergreifenden Schönheit gesteigert. Zwei geringere Kopien befinden sich von dieser herrlichen Erfindung im kapitolinischen Museum zu Rom (Helbig, Führer I No. 418, 420), zwei in Louvre (Cat. somm. Nr. 146, 2203; Fröhner, Notice de la sculpture antique No. 383, 384; Clarac 335, 1035; Gir. fot. 1142) und ein Exemplar im Hofe des Palazzo Giustiniani. [Bull. comm. 1905 S. 13 Nr. 13 (34); Röm. Mitt. 1894, (IX) S. 158 (Bulle.)] Es ist leicht möglich, daß einige von diesen Figuren auch Porträtköpfe getragen haben.

Soweit man auf Grund der ungenügenden Abbildung urteilen kann, gehört in diesen Kreis die Statue bei Overbeck, Kunstmythologie T. XIV, 23 in Tunis mit der Haartracht der Lucilla. Das Motiv ist uns schon wohlbekannt, wir haben es oben eingehend besprochen. Die Figur hält in der linken Hand Ähren und Mohn. Der rechte Arm stützte sich auf eine mächtige Fackel, von der noch unten auf der Basis Reste vorhanden sind. Im kleinen Statuettenformat wirkt das Motiv des Aufstützens auf eine große Fackel noch erträglich. (Vgl. die beiden kleinen Bronzestatuetten in Kairo: Cat. gén. des ant. Egypt., C. C. Edgar, Greek bronzes T. II No. 27655 und 27657 weiter: Babelon, Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale No. 79, 80); um so unangenehmer ist es aber bei lebensgroßen Statuen. So eine formale Entsetzlichkeit kann man dem erfindenden griechischen Künstler der klassischen Zeit nicht zutrauen. Dafür kann nur der Kopist verantwortlich gemacht werden. Ziemlich unbedeutend wirkt eine Statue des Vatikans (Gallerie der Kandelaber Nr. 125), die auf Grund des zugehörigen Kopfes hier eingereiht werden kann.[1]) Ihrem Gewandmotive nach ist sie eine recht plumpe Wiederholung des Torsos von Claudos. Statt der rauschenden Fülle des Vorbildes eine lastende Schwerfälligkeit. (Vgl. noch für das Motiv Olympia, Bildwerke III, T. LXIII, 3.)

Durch die Haartracht und Arbeit wird in die antoninische Zeit gewiesen eine anmutig mädchenhafte Figur mit ausgesprochenen Porträtzügen in den Uffizien zu Florenz *(Fig. 23)* (Amelung, Führer No. 38), die auf einen vor ihr stehenden Altar Weihrauchkörner spendet. Sie steht auf dem rechten Bein, der Kopf ist sanft nach der Standbeinseite gewendet und geneigt. Die Haare sind einfach und schlicht zurückgestrichen. Die Augen sind eingeritzt. Zu dem Gewandmotive finden sich manche Parallelen: so an einer Relieffigur in Athen (E. V. 1216), weiters an der Fortuna im Braccio Nuovo und ihrer Wiederholungen, zu denen auch wohl unsere Statue gerechnet werden muß. Zu Amelungs Zusammenstellung nachzutragen sind: eine Statue im vatikanischen Garten (E. V. 781), die Vestalin aus Pozzuoli (Not. degli Scavi 1902 S. 58, 59), eine Figur mit modernem Kopf in der Glyptothek Ny-Carlsberg zu Kopenhagen

[1]) Amelung hatte die Freundlichkeit, meine diesbezüglichen Beobachtungen zu bestätigen.

No. 551, eine geringe Statue im Besitze des Marchese Chigi in Siena, die zweifellos alle auf dasselbe Original zurückgehen.[1]) Wir haben schon weiter oben die Vermutung ausgesprochen, daß alle diese schlank aufgebauten opfernden Frauengestalten eine schöne und berühmte Erfindung der lysippischen Schule uns bewahren. Da haben wir wenigstens eine grundlegende Neuerung im formalen Aufbau der Figuren vor uns mit den schmalen Proportionen, die auch in der Überlieferung ihre Stütze findet; wir lesen ja bei Plinius N. H. XXXIV, 65, wo er über die Neuerungen Lysipps spricht: capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque, per quae proceritas signorum major videretur .... nova intactaque ratione quadratus veterum staturas permutando .... Ich weiß es ganz genau, daß all das nur unsichere Konjekturen sind, jedoch scheint mir die oben ausgesprochene Vermutung vielmehr Wahrscheinlichkeit an sich zu haben, als die unglücklichen Versuche die große Herculanerin (S. Reinach, Rev. arch. 1900 S. 380) und die Venus von Medici (Mahler, Rev. arch. 1903 II, S. 33) für Lysipp in Anspruch nehmen zu wollen. Durch eine solche mächtige formale Neuerung dieses genialen, kühnen Künstlers wäre dann die lange Reihe der schlanken, beinahe ungesund schmalen Frauenstatuen der hellenistischen Zeit erklärt. — Die oben angeführte Vestalinnenstatue stimmt auch in dem ganzen Bewegungsmotiv mit der florentiner Opfernden überein. Daß die beiden Stücke eng zusammengehören, hat schon E. Gabrici richtig erkannt. (Not. degli Scavi 1902 S. 64—66.) Zu vergleichen ist weiter ein Relief in Dresden auch eine opfernde Frau mit antoninischer Frisur vor einem Altar. Hettner 60 No. 28; Augusteum No. 150; Leplat T. 78; vgl. Petersburg, Katalog No. 313.[2]) Im linken hält sie die Opferschale, wie das Mädchen in Florenz. Wenn man nun beobachtet, daß auf den antoninischen Münzen die Pietas in ganz ähnlichem Gewandmotiv und ganz entsprechender Haltung dargestellt wird, so kann man mit Wahrscheinlichkeit schließen, daß wir es hier überall mit Pietasdarstellungen zu tun haben. (Vgl. Rivista ital. di Numismatica 1905 T. XVI, 10 S. 349—388, Francesco Gnecchi: Le personnificazione sulle monete imperiali.)

---

[1]) Vgl. S. 180 Anm. 1.

[2]) Durch die Güte des Herrn Professors Treu liegt mir eine gute Photographie von diesem Stücke vor.

Die Porträtstatue in der Münchener Glyptothek No. 427 (vgl. Furtwängler, Beschreibung S. 360) ist auch ein sicheres und charakteristisches Stück der antoninischen Epoche. Der Kopf ist ungebrochen. Der Marmor ist geglättet. Die Arbeit ist sorgfältig, aber leer, ohne Kraft und Frische. Die wirkliche, selbstbestimmende Schönheit der künstlerischen Formkraft ist schon erschöpft. Man begegnet nur mühevollen, mißlungenen Versuchen. Die Figur hängt von einem Vorbilde des phidiasischen Kreises ab, in der Art der Statuette des Museo Chiaramonti Nr. 421.

Den Verfall in vollem Zuge und mit seiner ganzen zersetzenden Wirkung bezeugt eine römische weibliche Gewandfigur im Palazzo Lazzeroni zu Rom (E. V. Nr. 1170) die nach der Haartracht in die zweite Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. zu setzen ist. Man kann die Münzbilder der Crispina vergleichen. (Bernoulli R. I., II, 2 Münzt. V, 15—18.) Der Kopf zeigt älternde Züge mit zäher, trockener Formengebung. Die Figur geht auf ein Vorbild des 4. Jahrhunderts zurück, vielleicht aus der praxitelischen Schule, von dem wir in Florenz (Amelung, Führer Nr. 112) noch eine statuarische Wiederholung besitzen. Außerdem kehrt das Motiv auch bei einer Figur des Musensarkophages in München wieder. (Furtwängler, Beschreibung Nr. 326.) Die Statue im Palazzo Lazzeroni ist in der Arbeit von beispielloser Roheit.[1]) Da kann man wirklich in Riegls Sinne sagen, daß die Oberfläche wie von Schatten durchbrochen erscheint, allein wie unerfreulich die Wirkung! Das ist weder Illusionismus, noch malerisch-dekorative Auffassung, sondern die absolute künstlerische Sterilität, die barste Unfähigkeit.

Die Sitzfiguren des 2. Jahrhunderts bewahren noch immer den beliebten Typus der phidiasischen Erfindung mit der breiten, lässigen Lagerung. Wir besitzen drei Wiederholungen die zeitlich hier eingereiht werden können:

1. Kapitolinisches Museum Nr. 84, Helbig, Führer Nr. 468 I. S. 310. Der Kopf ist aufgesetzt, aber sicher zugehörig. Die Benennung als Agrippina wurde von Bernoulli mit Recht als haltlos zurückgewiesen. (R. I., II, 1 S. 245 ff.) Die Frisur weist auf die Zeit der älteren Faustina.

---

[1]) Vgl. für das Motiv Winter, Die antiken Terrakotten S. 50, 1, 2 S. 51, 1 etc.

Die Augensterne sind eingegraben. Für diese Epoche spricht auch die Art der Faltenführung. Die unerschöpfliche Schönheit, die in dem linearen Reichtum, in den vielen, gehäuften Einzelformen des phidiasischen Gewandstiles liegt, ist dem Kopisten entgangen. Hier sind die Falten derber, massiger, wulstig, vielfach gebrochen.

2. Florenz, Uffizien No. 36. (Amelung, Führer Nr. 80; Heydemann, Mitteilungen aus den Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien, 3. Hall. Wpr. S. 72 Nr. 60; Clarac 930, 2537.) Die Figur trägt gleichfalls die Frisur der älteren Faustina. Der Kopf ist zwar gebrochen, aber zugehörig.

3. Neapel, Museo Nazionale Nr. 6029. Der Kopf ist sicher nicht zugehörig. Der Schopf am Halsansatz hinten, der die Zugehörigkeit versichern könnte, ist aus Gips. (Bernoulli R. I., II, 1 T. XXII S. 381; Arndt-Bruckmann, Griechische und römische Porträts T. 713/14.) Der Torso wird in das 2. Jahrhundert gehören. Die Haartracht am Kopfe weist auf die claudische Zeit. Es ist merkwürdig, daß man bisher nicht empfunden hat, daß der Torso seinem Stilcharakter nach einer so frühen Datierung entschieden widerspricht. — Die veränderte Haltung der Arme, sowie das Vertauschen des gekreuzten Beines sind Veränderungen, die man dem Kopisten wohl zutrauen darf. Sonst stimmt die Statue mit den übrigen Wiederholungen in allen Zügen überein. Nur ist alles vergröbert, vereinfacht. Der Sinn für durchscheinende Körperformen bekundet sich besonders an der stark vortretenden Brust. Die Wirkung dieser Abweichungen ist nicht günstig. Es geht mit ihnen eine Verschiebung der Hauptansicht Hand in Hand. Die Figur verliert die lässige, breite Lagerung, die wundervolle, erschöpfende Klarheit der Seitenansicht. Alles wird nach der Mitte verschoben. Sie gewinnt an Geschlossenheit und innerer Konzentration — aber trotzdem fehlt das große Zusammenschließen der Formen zu einem reichen, plastischen Bild. Die Seitenansicht ist nicht befriedigend und die Vorderansicht hat zu schwächliche Anregungen für die Tiefenvorstellung um packend und geschlossen zu wirken. Das kraftlose Ineinanderfließen der Glieder hat etwas Lähmendes, Mattes für die Wirkung. Der Stimmungsgehalt ist drückend, ermüdend. Wie anders die Figur im capitolinischen Museum (Nr. 42), wo sich die Glieder mit so kräftigen Richtungsgegensätzen an-

einanderstoßen und künstlerisch sich doch gegenseitig aufnehmen und abschließen. Von Michelangelo sagte Goethe einmal, der Zauber seiner Werke liege darin, daß er „große Augen“ gehabt.[1]) Das gilt auch sicher ebenso vom Künstler dieses Werkes. Das Sehen im großen, ist eine geheimnisvolle Gabe nur den Allergrößten eigen. Es ist selten, wie das Aufleuchten des Nordlichtes.

Auch in Griechenland rastet die künstlerische Tätigkeit während des 2. Jahrhunderts nicht. Allein die Werke, die wir in dieser Epoche antreffen, bieten nur wenig Freude dem Auge. Sie repräsentieren die letzten Stufen des raschen Verfalles, dem die Kunst dort erlegen ist. Über das 2. Jahrhundert reicht unser Denkmälervorrat in Griechenland nicht mehr hinaus. Hier bricht der Baum ohne Windhauch zusammen, dessen Lebenskräfte schon längst der verhängnisvollen inneren Zersetzung zum Opfer gefallen waren.

Gleich das erste Stück, das wir zu betrachten haben (Olympia III, Bildwerke T. LXVIII, 1), obzwar nur Oberkörper und gering in Ausführung, gewinnt ein erhöhtes Interesse dadurch, daß es sehr wahrscheinlich zu einer Basis gehört, die die Inschrift trägt:

Φαυστεῖναν Αὐτοκρά
τορος Ἀντωνείνου Εὐσε
βους γυναῖκ[α Ἡρώδης].

(Vgl. Olympia Textb. III, S. 262, Abb. 296a, S. 273; Bd. V Nr. 613 S. 622; Arch. Zeitung 1879 S. 119; 1877 S. 101 Nr. 69.) Die Frisur des Kopfes stimmt tatsächlich mit den Münzbildern der älteren Faustina überein. Das Gesicht zeigt etwas allgemeine, leere, banale Züge. Der Körper ist eine trockene Wiederholung der großen Herculanerin. Die Statue wurde der älteren Faustina wahrscheinlich nach ihrem Tode errichtet. (Olympia V, S. 618 und 624.) Darauf ist zurückzuführen, daß sie zum Unterschied zu den andern hier dargestellten fürstlichen Persönlichkeiten so auch ihrer Tochter, nur mit einem Namen bezeichnet ist.

Wenn uns hier bei der Identifizierung Inschrift und Frisur geholfen haben, so ist die Bestimmung der Dargestellten bei dem Torso Olympia

[1]) Vgl. Goethe, Italienische Reise S. 122 (H. Kurzsche Ausgabe der Gesamtwerke Bd. 10).

Bd. III, T. LXVII, 4 bedeutend schwieriger. Dieser ist nur der Oberteil einer Gewandfigur. Die vordere Hälfte des Kopfes ist verstümmelt, abgebrochen. Der Identifizierung, die Treu vorgeschlagen hat (III. S. 274), indem er in dem Torso die Gemahlin Hadrians, Sabina vermutet, können wir nicht beistimmen. Die Frisur des Kopfes, wie sie Abb. 302 auf S. 274 zeigt, weist auf die Haartracht der älteren Faustina. (Vgl. Bernoulli R. I., II, 2 Münzt. IV, 19.) Keineswegs kann er aber mit Sabina identifiziert werden. Freilich erhebt sich damit ein schweres Bedenken, daß eben die Gemahlin des Hadrian unter den Porträtsstatuen nicht vertreten ist. Allein gibt es denn zwischen den anderen Torsen keinen, den man auf die Sabina beziehen könnte? Ein jeder wird am liebsten an den Torso T. LXVII, 5 denken. Treu weist diese Möglichkeit mit der Begründung zurück, daß dieser mit etwa 20 cm niedriger ist, als die übrigen Stücke, während eben das Standbild Hadrians außerordentlich groß ist. Ist denn dieser Grund zwingend? Kann man in Athen des 2. nachchristlichen Jahrhunderts nicht mit solchem ungleichen Maß rechnen? Und wäre denn bei Treus Annahme nicht noch auffallender, daß eben die Kaiserin in einem außerordentlich schlechtem, geringwertigem Bilde neben ihrem Gatten verehrt wurde? Alle diese Überlegungen und Bedenken führen uns dazu in dem Torso T. LXVII, 5 die Sabina zu vermuten, während in dem Torso T. LXVII, 4 wir eine Dame der antoninischen Zeit, vielleicht ein Familienglied des Herodes Atticus zu erkennen glauben. Beide Statuen sind dem Motive nach als Weiterbildungen der großen Herculanerin zu betrachten. Die eine ist handwerksmäßige, klägliche Leistung (LXVII, 4), die andere bei allem Mangel an plastischer Schärfe und durchgreifender organischer Klarheit immerhin noch besser.

Die übrigen Statuen und Torsen, die in Olympia gefunden wurden, gehören alle in die zweite Hälfte des 2. Jahrhunderts und wurden zum großen Teil zu Ehren der Mitglieder der Familie des Herodes Atticus errichtet.

1. T. LXVII, 2; 2. LXVII, 3. Beide Torsen sind trockene, knappe Wiederholungen der großen Herculanerin. Bei 2. war der Kopf mit dem Körper aus einem Stück Marmor gearbeitet. Den raschen Verfall fühlt man sehr stark, wenn man diese Statuen mit der Schöpfung des Eraton vergleicht (T. LXII, 6). Ob die beiden Stücke wirklich Vitrillia Alcia

und die Mutter der Regilla darstellen, wie Treu anzunehmen geneigt ist, scheint mir fraglich. (Vgl. Olympia III. S. 274, 268; der Torso LXVII, 2 ist nach Berlin gekommen. Siehe Beschreibung S. 535 Nr. 2; Arch. Ztg. 1877 S. 13.)

3. LXVIII, 3. Der Kopf ist eingezapft, doch sicher zugehörig. Die Dargestellte ist durch Inschrift als die jüngere Faustina gesichert. (Olympia III S. 274 ff.; V. Nr. 614.) Sie trägt noch mädchenhafte, jugendliche Züge und eine Frisur, die noch sehr stark an die der Mutter erinnert. Dem ausführenden Künstler diente die kleine Herculanerin als Vorbild.

4. LXVIII, 2. Der Kopf ist aufgesetzt, aber sicher zugehörig. Die Statue ist nach der Inschrift Annia Galeria Aurelia Faustina die älteste Tochter des Marc Aurel. (Olympia III S. 275, V. S. 625.) Sie ist als ganz junges Mädchen dargestellt mit gewellten Haaren und Scheitelflechte. Sie ist ganz in den Mantel gehüllt, der mit Fransen besetzt ist. Das Gewandmotiv ist eine Weiterbildung der kleinen Herkulanerin. (Vgl. die Statue: Villa Pamphilia T. XV.)

5. LXVIII, 3. Torso im Motiv der kleinen Herculanerin. Wahrscheinlich trug dieser den Kopf der Athenais, der jüngeren Tochter des Herodes. (Olympia III, S. 275, V. Sp. 635.) Alle drei Statuen schließen sich stilistisch zu einer engeren Gruppe zusammen; stammen wahrscheinlich aus einem Atelier. Künstlerisch viel geringer und stumpf gearbeitet sind die Torsen:

6. T. LXVIII, 4 und 7. T. LXVIII, 6 in denen Treu Athenais, die Enkelin und Regilla die Gattin des Herodes Atticus erkennen will ohne jeden überzeugenden Grund. Der eine Torso zeigt das Motiv der praxitelischen Kore, der andere ist mit der Polihymnia des Vatikans nahe verwandt. — Und mit diesen traurigen Stücken ist die Geschichte der Kunst in Griechenland zum Abschluß gelangt. Die griechischen Kunstformen leben noch in Italien weiter, aber Griechenland selbst ist zu voller Bedeutungslosigkeit heruntergesunken. Am Ende des 2. Jahrhunderts hören die Spuren der künstlerischen Tätigkeit in Griechenland auf.

Bevor wir unser Augenmerk auf die Standbilder der Vestalinnen richten, die schon in das 3. Jahrhundert herüberführen, sollen hier einige

Gruppenbilder und nicht sicher datierbare Statuen erwähnt werden, die ihrem Stilcharakter nach in das 2. Jahrhundert gehören.

Die Gruppen der pasitelischen Schule obzwar in Erfindung durchaus nicht originell, sondern von Vorbildern aus der großen Malerei abhängig, wirken doch mit ihren schönen Gesamtumrissen geschlossen, einheitlich. Die römischen Porträtgruppen dagegen zerfallen für das Auge. Man empfindet sehr stark das Zusammengestellte. Man bediente sich bei solchen Gruppenbildungen wohlbekannter Vorbilder. So sehen wir in zwei Gruppen: 1. im kapitolinischen Museum Nr. 34 (Helbig, Führer I Nr. 514; Clarac 634, 1428; Bernoulli R. I., II, 2 S. 123a, 249, Köpfe zugehörig) und 2. in der Gruppe im Louvre zu Paris Cat. somm. 1009 (Gir. fot. 1404; Clarac 326, 1431; Bernoulli R. I., II, 2 S. 123) den Ares Borghese mit der sogen. Venus Falerone (vgl. Furtwängler, Meisterwerke S. 630, 1) zusammengestellt. Beide wurden mit Porträtköpfen ausgestattet. Haartracht und Arbeit weisen auf das 2. Jahrhundert. Bei der Gruppe im Louvre könnte man an Hadrian denken, aber die Frau wird schwerlich Sabina sein. Endlich befindet sich eine ähnliche Porträtgruppe: 3. im Museo Torlonia T. XXI, 83 zu Rom. Der Mann ist hier mit der üblichen Togatracht, die Frau in einem Motive des 4. Jahrhunderts dargestellt. Wie viel an der Gruppe antik ist, wird erst die eingehendere Untersuchung zu entscheiden haben, welche eben in den Sammlungen des Prinzen Torlonia dringend erwünscht wäre. Jedenfalls hat der Ergänzer so manches an unserer Gruppe zu verantworten, so z. B. die absolut unantike Faltenführung am unteren Teil des Mantels der Frauenfigur. Die Vereinigung beider Figuren durch Handschlag ist auch wahrscheinlich auf die Weisheit des Ergänzers zurückzuführen. Wichtig wäre zu wissen, ob die Köpfe zu den Statuen gehören; die Arbeit der Torsen weist auf das 2. Jahrhundert.

Bei den folgenden Einzelstatuen sind nur die stilistischen Merkmale die Wegweiser zur Datierung:

1. Paris, Louvre, Cat. somm. Nr. 1062 *(Fig. 24)*, Gir. fot. 1401; Bernoulli R. I., II, 2 S. 139. Der Kopf sitzt ungebrochen auf dem Körper und gehört nach der Haartracht in das 3. Jahrhundert. Erinnert am ehesten an die Münzbilder der Plautina. Die allgemeine Benennung als Tranquillina ist sicher falsch. Der Kopf sitzt mit einem überaus langen

Hals steif am Körper und ist im Verhältnis auffallend zu klein. Dieser Umstand, sowie die Beobachtung, daß der Stilcharakter des Gewandes nicht auf das 3., sondern auf das 2. Jahrhundert hinweist, machen es wahrscheinlich, daß wir hier einen ähnlichen Fall vor uns haben, wie bei der Statue in der Sammlung Jacobsen Nr. 552. Auch hier ist eine frühere Arbeit zu späterer Porträtdarstellung benutzt worden auf der Weise, daß man einfach aus dem ursprünglichen Porträtkopf den späteren Porträtkopf ausgehauen hat. Daraus erklärt sich das störende, unangenehme Mißverhältnis zwischen Kopf und Körper. Der Körper gehört seiner Arbeit nach sicher noch in das 2. Jahrhundert. Das Motiv ist einem Vorbilde aus dem 4. Jahrhundert entlehnt, von dem wir mehrere Wiederholungen besitzen, so vor allem die zwei Figuren im Braccio Nuovo des Vatikans Nr. 74 und 86 (Amelung, Führer T. 11 und 13, S. 92 und 101, daselbst die Aufzählung der weiteren Repliken). Zu den bisher bekannten Exemplaren muß die schöne Statue der Sammlung Jacobsen Nr. 551 hinzugefügt werden.

2. Rom, Lateran Nr. 470; Benndorf-Schöne, Bildwerke Nr. 233 S. 151. Der aufgesetzte Kopf mit der Frisur der Didia Clara hat mit dem Körper nichts zu tun. Der Torso hat wahrscheinlich auch ursprünglich Porträtkopf getragen. Das Gewandmotiv geht auf ein berühmtes Original des 4. Jahrhunderts zurück, von dem mir noch drei weitere Wiederholungen bekannt sind: 1. Louvre, Cat. somm. Nr. 481; Clarac 300, 793; Gir. fot. 1171; der untere Teil des Gewandes modern. 2. Neapel, Museo Nazionale Nr. 528, als Ceres ergänzt. 3. Petersburg Nr. 313, als Muse ergänzt.

3. Paris, Louvre, Cat. somm. Nr. 1075; Gir. fot. 1379. Der aufgesetzte Kopf ist fremd. Die Füße mit dem unteren Teil des Chitons und Mantelrand sind modern. Der Torso ist dem Gewandmotive nach eine effektvolle Kombination zweier Vorbilder des 5. Jahrhunderts: der Hera Barberini und der Demeter in Venedig (Furtwängler, Originalstatuen T. I—II S. 283, [9]; Festschrift für Overbeck S. 73; Jahrb. der kunsthist. Samml. des Allerhöchsten Kaiserhauses XII T. 7 S. 72; Efém. arch. 1893 T. 8). Die Faltengebung hat hier nicht mehr die strenge Konsequenz, die wir am durch einheitliches, starkes Stilgefühl beherrschten Originale sehen, sondern ist von einer malerischen Willkür aufgewühlt.

4. Louvre, Cat. somm. Nr. 1037; Gir. fot. 1387. Stilistisch hängt diese Statue mit der vorhin betrachteten auf das engste zusammen. In der Gewandbehandlung dieselbe effektvolle, gesuchte Manier mit raffinierter Marmorarbeit gepaart. Der Kopf ist samt Hals modern. Die Figur ist von einem Vorbilde des 5. Jahrhunderts kopiert. Vgl. Vatikan, Museo Chiaramonti Nr. 421, Amelung, Führer T. 61; E. V. Nr. 1186, eine hellenistische Umbildung derselben Schöpfung mit starken stofflichen Effekten. Siehe weiter Museo Torlonia T. XLII 208, wo ähnliches Motiv benutzt wurde. Für die weiteren Wiederholungen vergleiche man den Text zu E. V. 1186 und 1516, weiters Villa Pamphilia T. 2.

5. Louvre, Cat. somm. Nr. 1190; Gir. fot. 1391: Der Kopf modern (?). Das Gewandmotiv greift auf eine Statue des 5. Jahrhunderts zurück. Als nahe verwandt könnte die Athena Velletri genannt werden. Die Faltenführung ist an unserer Figur phrasenhaft aufdringlich mit eckig gebrochenen, harten Schatten, plumpen Windungen.

6. Rom, Lateran Nr. 941; Benndorf-Schöne, Bildwerke Nr. 523 S. 370. Der Kopf ist ideal, gehört nicht zu dem Körper. Die Schulterlocken, die den Kopf mit dem Körper verbinden, sind aus Gips. Der Kopf ist im Verhältnis zum Körper auch zu klein. Die Statue greift das Motiv der großen Herculanerin auf. Die Arbeit ist charakterlos, gering.

7. Paris, Louvre, Nat. somm. Nr. 1128; Gir. fot. 1363. Der claudische Kopf ist fremd. Das Motiv stammt aus dem praxitelischen Kreise und hat uns schon öfters beschäftigt. Hier ist der im Mantel gehüllte rechte Arm ganz eng am Körper geschlossen. Dadurch wird die künstlerische Wirkung beschädigt. (Vgl. Bernoulli R. I., II, 1 T. XIV, S. 225, der den Kopf mit Antonia zu identifizieren sucht.)

8. Louvre, Cat. somm. 1081; Gir. fot. 1400. Der Kopf aus dem 3. Jahrhundert fremd. Das Gewandmotiv der praxitelischen Kore nahe verwandt.

9. Florenz, Uffizien Nr. 290; Broggi fot. 9310. Eine roh ausgeführte Sitzfigur mit aufgesetztem antoninischen Porträtkopf. Die Zugehörigkeit desselben ist höchst zweifelhaft. Die Statue zeigt tiefe Gürtung unter dem Nabel.[1])

[1]) Dieses alleinstehende, ganz unsichere Beispiel kann für Herkenrath nichts beweisen.

10. Ein Torso in Timgad Nr. 9474 im Motiv der großen Herculanerin aus zwei Stücken zusammengesetzt.

11. Torso in Timgad im Motiv eines praxitelischen Typus: Nr. 9549.

12. Porträtstatue aus Belgrad. (Arch. Epigr. Mitt. aus Österreich-Ungarn 1890 (XII) T. 1 S. 38 Nr. 20.) Unbedeutende provinziale Arbeit mit idealem Kopf. Für das Motiv vergleiche man die Figur im Braccio Nuovo des Vatikans Nr. 37. (Amelung T. 5 S. 50.)[1]

13. Paris, Louvre, Cat. somm. 1139 *(Fig. 20)*; Reinach, Rep. 240, 1. — Der Kopf ist aufgesetzt, doch wahrscheinlich zugehörig. Die Nase ist ergänzt. Kleinere Ergänzungen am Kinn und am Halse. Die rechte Hand samt Fackel modern. Die Statue ruht auf antiker Plinthe, die ringsherum aus Gips viereckig ergänzt wurde. Die Figur steht im Motive des praxitelischen Typus, den wir oben S. 176 ff. eingehend besprochen haben. In der linken Hand Ähren und Mohn. Die Frisur weist auf die Zeit der älteren Faustina. (Vgl. Bernoulli, R. I., II, 2, Münztafel IV, 9, 10.)[2]

Nichts beweist so schlagend und unwiderleglich den Mangel an Erfindungskraft und schöpferischer Begabung der römischen Kunst, als die Statuen der Vestalinnen, die am Forum im Atrium Vestae gefunden wurden. Die Vesta-Priesterinnen, die treuen Dienerinnen des altitalischen Vestakultus gehören zu den spezifisch eigenen Gestalten des römischen Lebens. Sie haben immer eine hohe Bedeutung gehabt; ihre Amtstracht, die uns genau überliefert ist, hängt unmittelbar mit der altitalischen Brauttracht zusammen. (Vgl. Dragendorff, Amtstracht der Vestalinnen, Rhein. Museum, Bd. 51 [1896] S. 281 ff.) „Über einem Unterkleide (stola) liegt eine Art Mantel (pallium), beides aus weißem Wollenstoff; den Kopf bedeckt ein viereckiges, mit einer Brosche (fibula) zusammengehaltenes

---

[1]) Hier erwähne ich noch eine Statue mit idealem Kopf in Sevilla. (Casa de Pilatos.) Der Kopf ist nach P. Arndts Mitteilung zugehörig. Weinlaub im Haare. Das Gesicht zeigt hellenistisch-weichliche Formen. Das Gewandmotiv ist der sog. Giunone im kapitolinischen Museum (Helbig, Führer Nr. 547) und einer Statue aus Cyrene (Brit. Mus. Cat. Nr. 1403; Smith-Porcher, Discoveries T. 68 S. 95) am nächsten verwandt. Die stofflichen Feinheiten des hellenistischen Vorbildes sind an der Figur zu Sevilla nicht bemerkbar. — Hätten wir hier den ursprünglichen Kopftypus vor uns, der zu der originalen Schöpfung gehörte? Und hätte Furtwängler recht gehabt, wenn er den Kopf der kapitolinischen Statue als nicht zugehörig erklärte? — Die antiken Bildwerke von Sevilla werden demnächst im Einzelverkauf veröffentlicht.

[2]) Die genaueren Angaben über diese Statue verdanke ich Herrn Héron de Villefosse.

Tuch (suffibulum), welches nur den Vorderkopf frei läßt. Unter dem vorderen Rande des Tuches kommt die eigentliche Haartour, die sechs Flechten (seni crines) vor: eine Art Haube, wohl nicht aus den eigenen Haaren gemacht, in sechs Strähnen geordnet, die mit schwarzen und roten Wollbinden umwickelt waren.“ (Hülsen: Das Forum Romanum S. 167; Quellenangaben ebenda S. 210 XXXIII.) Die erhaltenen Darstellungen der Vestalinnen beweisen, daß die römische Kunst nicht einmal für diese spezifisch römischen Gestalten aus eigener Kraft selbständige Kunstformen erfinden konnte. Wo sie einmal versuchte etwas Eigenes zu geben, wie an den Reliefs der Sorrentiner Basis (vgl. Röm. Mitt. IV [1889] T. X. S. 307—313 [Heydemann]; IX [1894] S. 127ff. [Samter]; S. 238ff. [Hülsen]; XV [1900] S. 198 [Amelung]; Petersen: Die Ara Pacis Augustae S. 70ff.) und am Relief in Palermo (Röm. Mitt. IX. [1894] T. VI S. 125ff.; Petersen a. a. O. S. 75, Fig. 30), dort ist sie auch unendlich langweilig und leer. Die genannten beiden Reliefs gehören wohl noch in die augusteische Zeit. Besonders das palermitaner Relief zeigt einen deutlichen Zusammenhang mit dem Kunstgeist, dem wir an der Ara Pacis begegnen: dieselbe energielose, matte Vornehmheit, dasselbe öde Sichwiederholen. Ein langweiliger, feierlicher Zug aus dem Leben wurde hier einfach in Reliefs übersetzt, ohne daß der Künstler die Wichtigkeit der Abwechselung in Form und Bewegung, für die künstlerische Wirkung empfunden hätte. Wie ganz anders ist die pompé der Panathenäen am Parthenonfriese erfaßt! Da ist auch ein Festzug dargestellt, allein welch künstlerisches Feingefühl bekundet sich schon in der Auswahl der Motive! Alles, was für die künstlerische Gestaltung ungeeignet erschien, mußte fern bleiben. Die wirklich künstlerischen Momente des Festzuges wurden demgegenüber reich ausgebeutet. Man betrachte nur den langen Reiterfries: welche unerschöpfliche Fülle von neuen, entzückend schönen Motiven! Wie blutarm und schwächlich ist diesem Prachtwerke gegenüber die Erfindung des römischen Künstlers!

Während das Relief in Palermo den ermüdenden Zug der nüchternen, farblosen Wirklichkeit an sich trägt, haben die freiplastischen Darstellungen der Vestalinnen mit dem wirklichen römischen Leben nur sehr geringen, mehr zufälligen Zusammenhang. Die Statuen, die am Forum im Atrium Vestae gefunden wurden, zeugen mit einer Ausnahme

nichts von der überlieferten Amtstracht: sie sind alle Wiederholungen von bekannten griechischen Typen. Keine Spur von eigenem Erfinden, geschweige von Gestaltungskraft. Wie gedankenlos, mechanisch diese Statuen gefertigt wurden, zeigt, daß wir an manchen solchen Zügen begegnen, die doch mit den Vestalinnen gar nichts zu schaffen haben. So sehen wir, daß eine von den Vestalinnen in der linken, herunterhängenden Hand Ähren und Mohn hält, die andere wieder die erhobene Rechte auf ein Szepter aufstützt. Alle beide sind Motive, die einer Vestalin gar nicht ziemen. Erklärlich sind sie eben nur durch die sklavische Arbeitsweise, die dem Vorbild gedankenlos jeden Zug entnimmt, ohne Rücksicht darauf, daß einer von diesen in dem gegebenen Falle sinnlos und wiederspruchsvoll sein könnte. Die Körper sind bei allen Kopien nach griechischen Schöpfungen, nur die Köpfe sind individuell durchgebildet manchmal mit ganz erstaunlich charaktervoller Tiefe und Kraft. Die Haarflechten treffen wir auf jedem Kopf. Ihre Zahl wechselt jedoch zwischen vier und sechs ab.

Bei den Ausgrabungen am Forum im Jahre 1883 wurden im Atrium Vestae 13 Statuen und 14 Basen mit Inschriften gefunden, die mit Gewalt zerhauen auf einem Haufen geschichtet lagen, offenbar dazu bestimmt, in einen mittelalterlichen Kalkofen zu wandern. Diese verhängnisvolle mittelalterliche Aufräumung macht uns unmöglich, zu bestimmen, welche Statuen und Basen zusammengehören. (Vgl. die Ausgrabungsberichte: Not. degli Scavi 1883 S. 468—476 [Lanciani]; S. 447 ff.; Bull. comm. 1883 S. 213 ff.; die Inschriften: S. C. I. L. VI, 1, 2127—2145; VI, 4, 32409—32428; vgl. weiter Jordan, Der Tempel der Vesta und das Haus der Vestalinnen; Rheinisches Museum LI S. 281 [Dragendorff]; Wilpert, Die gottgeweihten Frauen.) Jetzt stehen die Statuen größtenteils noch im Atrium Vestae am Forum willkürlich auf die Basen aufgestellt; nur zwei sind in das Museo Nazionale delle Terme gekommen. Die Basen stammen mit einer Ausnahme (Praetextata Crassi filia) nach ihrem Inschriftcharakter aus der Zeit des Septimius Severus. Unter den Statuen befinden sich dagegen einige, die nach ihrer Arbeit noch sicher in das 2. Jahrhundert gehören. Der Umstand, daß die Basen zu diesen nicht gefunden wurden, erklärt sich wohl aus der mittelalterlichen Aufräumung, wobei diese wahrscheinlich weggeschleppt und anderswo verwendet wurden, ebenso

wie die Statue, die zu der Basis aus dem 1. Jahrhundert gehört. Und daß die gefundenen Basen und Statuen alle auf die späte Kaiserzeit hinweisen, ist nichts auffälliges, wenn man bedenkt, daß im Jahre 191 das Atrium Vestae unter Commodus durch einen großen Brand verwüstet wurde. Der Bau ist dann durch Septimius Severus und seine Gattin Julia Domna wiederhergestellt worden, die den Vestalinnen und dem Vestakultus ganz besonders gewogen war. Es ist sehr leicht möglich, daß die Errichtung von Statuen für die virgines vestales maximae erst jetzt zur Regel wurde, während früher nur Ausnahme. Vielleicht galt diese Neuerung neben den kaiserlichen Begünstigungen und hohen Mitgiften auch als ein neuer Reiz, der dem Amte verliehen wurde, um das Priesterinnenpersonal vollzählig halten zu können. Auf den Baseninschriften können wir die vom Jahre 201 bis zum Jahre 380 im Amte gewesenen virgines vestales maximas mit größeren oder kleineren Lücken verfolgen. Gleich die erste Vestalin, die nach dem Brande ins Amt getreten ist, erhielt eine Statue, denn wir besitzen die Inschrift aus dem Jahre 201 mit dem Namen Numisia Maximilla (C. I. L. 2129). Auch das macht die oben vorgetragene Vermutung wahrscheinlich.

Die uns erhaltenen Statuen haben eine grundlegende Bedeutung für die Beurteilung der Kunst der späten Kaiserzeit. Sie sind die empfindlichsten, sichersten Gradmesser für den einbrechenden Verfall. Voran stellen wir die Stücke, die wahrscheinlich noch in das 2. Jahrhundert gehören.

1. Museo Nazionale delle Terme Nr. 8 *(Fig. 25)*; Helbig, Führer II Nr. 1013; Reinach, Rep. II., 2 S. 660 Nr. 10. Vollständig erhaltene Figur mit ungebrochenem Kopf. Linker Arm oberhalb dem Ellbogengelenk, rechte Hand abgebrochen. Die Nase ist verstümmelt. (Neuerdings wurde sie ergänzt.) Der Vorderteil des linken Fußes ist abgeschlagen. Eine sehr stimmungsvolle, elegante Schöpfung mit duftig weichem, schwermütigem Zug im Gesicht, mit zarter etwas verschwommener Formengebung. Der Blick hat etwas Unbestimmtes, Hingebungsvolles; ein traurig müder, träumerischer Zug umspielt die Lippen. Die Pupillen sind eingegraben. Die Kopfwendung nach der Spielbeinseite, wobei die Blickrichtung dem vorgestreckten rechten Arm folgt und die kaum merkliche Drehung in den Hüften gibt der Figur jenen leichten, eleganten Rhythmus. Die

Vestalin hielt in der vorgestreckten rechten Hand wahrscheinlich ein Opfergerät. Das Gewandmotiv ist von Vorbildern des 4. Jahrhunderts entlehnt. Es ist eine Vereinfachung der sogen. Artemisia und des Torsos aus Delphi (Fouilles de Delphes T. LXXII.), die dasselbe Motiv zeigen ohne Gürtung. Der Reiz einer zurückhaltenden, milden Stimmung durchweht die ganze Figur. Von der heroischen Größe und kraftvollen Monumentalität der Vorbilder ist nichts mehr zu spüren.

2. Oberkörper einer Vestalin, Museo Nazionale delle Terme: Helbig, Führer II Nr. 1078. Sie trägt die Palla über dem Kopf, die auf den Schultern aufliegt und mit einer runden fibula zusammengehalten wird. Die Haare sind einfach aufgerollt und zurückgekämmt, wo sie dann unter den auf den Kopf gelegten geflochtenen Zöpfen, die übereinander gereiht und hoch aufgetürmt sind, verschwinden. Vom Kopfe lauft eine breite Binde zu beiden Seiten auf die Schultern. Der Kopf ist leise nach rechts gewendet und geneigt. In den Gesichtszügen eine weiche, müde Vornehmheit, schwermütige Resignation. Beim Anblick dieses Gesichtes hat man mit Recht an die heutigen Nonnentypen erinnert. Für das Gewandmotiv sind außer der Hera Barberini noch zu vergleichen: die Statuette im Museo Chiaramonti Nr. 421 und die Fortuna im Giardino della Pigna des Vatikans (Amelung, Führer T. 102 Nr. 113 S. 852) an der auch die Gürtung vorhanden ist, ferner eine geringe Figur aus Karthago: Arch. Anzeiger 1902 S. 53 Abb. 1.

Die Statuen, die wir von nun an besprechen, stehen alle noch am Forum im Atrium Vestae.

3. Gewandtorso. Rechte Hand, linker Unterarm abgebrochen, ebenso wie einige Stücke am Gewand. Eine effektvolle, geschickte Kombination zweier Gewandmotive. Man wird an die schöne praxitelische Bronzeathena im Museo Archeologico zu Florenz[1]) und an die große Herculanerin erinnert. Die Statue ist selbst in dem zerstümmelten Zustande nicht ohne Reiz. Die Tracht ist durch die Vereinigung von zwei Motiven so kompliziert geworden, daß sie gegenüber der Wirklichkeit kaum verantwortet werden kann. Der Künstler kümmerte sich offenbar sehr wenig um das wirkliche Leben. Er lebt ganz und gar in seinen Vorbildern,

---

[1]) Amelung, Die Basis des Praxiteles S. 16 Abb. 2.

aus deren Kreis er nicht herauswagt. Die Arbeit ist flott und frisch, die Faltenführung hat kaum etwas von der Ängstlichkeit der späteren Arbeiten.

4. Gewandtorso. Eine vereinfachte, aber recht gute Wiederholung der kleinen Herculanerin. — Die bisher betrachteten Stücke kann man nach der Arbeit mit ziemlicher Sicherheit in das 2. Jahrhundert datieren, während die folgenden, geringeren Statuen schon in das 3. Jahrhundert gehören.

5. Torso. Rechter Arm etwas unter dem Schultergelenk, linke Hand abgebrochen. Eine Wiederholung des Gewandmotives der Fortuna in Braccio Nuovo des Vatikans (Amelung T. 13 Nr. 86) nur daß das Gewand hier etwas massiger behandelt ist.

6. Steife, vereinfachte Wiederholung der großen Herculanerin *(Fig. 26)*. Der Kopf ist abgebrochen. Der linke Fuß ist nicht entlastet vorgesetzt, sondern in Schrittstellung zurückgezogen. Die herunterhängende linke Hand hält Ähren und Mohnblüten. Diese Attribute haben mit dem Bilde einer Vestalin gar nichts zu tun. Sie sind nur beredte Zeugnisse für die gedankenlose Art der Arbeit dieser Kopisten, welche die formale Selbständigkeit so stark verloren haben, daß sie unbekümmert um die veränderte Bedeutung das Vorbild mit all seinen Zufälligkeiten sklavisch nachahmen.

7. Statue mit ungebrochenem Kopf im Motive der praxitelischen Demeter. (Vgl. Furtwängler, Originalstatuen S. 33.) Der Kopf mit matronalen, schwermütigen Zügen von herbem Ernst ist hier vom Vorbilde abweichend mit leichter Neigung nach der Standbeinseite gewendet. Das linke Bein ist nicht vorgesetzt, sondern in Schrittstellung zurückgezogen, ähnlich, wie an zwei Wiederholungen in der Loggia di Lanzi in Florenz. Die linke Hand greift in die Falten des herunterlaufenden Schleiers. Der rechte Arm war, wie der erhaltene Ansatz zeigt, gehoben, wahrscheinlich treu nach dem Vorbilde auf ein Szepter gestützt. Auch dieses Motiv paßt nicht zu einer Vestalin und ist nur aus äußerstem Mangel an eigener Erfindung zu erklären. Über der rechten Hüfte ist noch der Ansatz einer Stütze vorhanden.

8. Torso im vorigen Typus. Unter dem Schleier hohe Gürtung zugefügt. Der rechte Arm greift über die Brust und hält ein Weih-

rauchgefäß. Der linke Arm war vorgestreckt wahrscheinlich mit einer Opferschale. Wie diese Statuen beweisen, war dieses herrliche statuarische Motiv zu Porträtdarstellungen auch in der späteren Kaiserzeit oft verwendet.

9. Statue einer Vestalin mit aufgesetztem Kopf, der aber zugehörig ist. Der rechte Arm vom Ellbogengelenk, die linke Hand abgebrochen. Am rechten Bein drei große, viereckige Ansatzreste aus Marmor. Es befand sich hier wahrscheinlich eine Stütze des rechten Unterarmes, der ein Attribut hielt. An der Brust drei Ansatzlöcher zur Aufnahme eines größeren Brustschmuckes, der vielleicht als eine kaiserliche Auszeichnung aufgefaßt werden kann. Das Gewandmotiv geht auf ähnliche Vorbilder zurück: wie die Fortuna in Berlin (sogen. Hera-Torso aus Ephesos), nur daß hier der ledern herunterhängende, dreieckige Überhang zugefügt ist.

10. Torso Dem Künstler standen Vorbilder zur Verfügung in der Art des delphischen Torsos. (Fouilles de Delphes T. LXXII.) In den Hüften eine leichte Drehung.

11. Unterteil einer Sitzfigur im Motive des 5. Jahrhunderts. Man könnte an die Darstellung der Vesta selbst denken, da die Darstellung der Vestalinnen sitzend ohne Beispiel wäre, während die Göttin selbst an den Reliefs zwischen ihren Priesterinnen immer sitzend erscheint.

12. und 13. Geringe Bruchstücke von Vestalinnenstatuen.

An diese Vestalinnenbildnisse am Forum und im römischen Museo Nazional delle Terme schließt sich die Statue einer Vestalin im Palazzo Colonna zu Rom an. (Einzelaufnahmen Nr. 1147.) Sie wird mit Wahrscheinlichkeit mit der Figur identifiziert, die nach verschiedenen Zeugnissen im Jahre 1591 in der Vigna des Kardinals Cesi (nahe bei Sta. Maria Maggiore) mit einer Inschrift zusammengefunden wurde (C. I. L. VI. 2145) und die dann Lanciani in den Not. degli Scavi 1883 auf S. 462 besprochen und T. XVIII, 4 in ganz ungenügender Zeichnung veröffentlicht hat. Später ist die künstlerisch an sich sehr geringe Figur durch sinnlose Ergänzungen gräßlich entstellt worden. Der aufgesetzte Kopf ist eine Replik des vermutlichen Pothos des Skopas (Furtwängler, Sitzungsberichte der bayr. Akademie 1901 783ff.; Antike Gemmen T. XLIII, 52). Die beiden Hände samt den törichten Attributen sind

moderne Machwerke. Das große Medaillon an der Brust ist besonders gearbeitet und angesetzt. Nach ihrem Gewandmotiv geht die Statue auf Vorbilder des 5. Jahrhunderts zurück. (Siehe die Statuette im Museo Chiaramonti Nr. 421 mit ihren Verwandten.) Außer Chiton und Mantel trägt die Figur auch das suffibulum, das auf die Schultern heruntergesunken ist. Arndt hat darauf hingewiesen, daß die nächste Analogie zu dieser Tracht mit dem suffibulum und Medaillon sich auf der Darstellung der heiligen Agnes auf einem Goldglase des 4. Jahrhunderts n. Chr. im christlichen Museum des Vatikans befindet (siehe Wilpert, Die gottgeweihten Jungfrauen S. 22 T. II, 3), wodurch der Zusammenhang zwischen der Tracht der Vestalinnen und der Nonnen sich bestätigt. Die Statue gehört wohl schon dem Ende des 3. Jahrhunderts an. — Endlich ganz kurz erwähnen wir noch das Vestalinnenbildnis aus dem 3. Jahrhundert in Ince Blundell, mit den charakteristischen Kopfbinden und Schleier. Das Gewand ist von schwarzem Marmor, das Gesicht und Haar von weißem und scheint zugehörig. (Vgl. Furtwängler, Statuenkopien S. 39 [563].)

Die Leistungsfähigkeit der Kunst im 3., nachchristlichen Jahrhundert zeigt sich noch im besten Lichte an der Statue des Louvre Cat. somm. Nr. 1090; Gir. fot. 1396; Bernoulli R. I., II, 3 S. 46; Clarac 308, 2590. Der Kopf ist ungebrochen. Am Gesicht vieles ergänzt. Außerdem beide Unterarme mit Gewand. Sie trägt reiche, üppige Haare, die gewellt und in der Mitte gescheitelt mit zierlich geringelten Locken auf die Schulter herunterfallen. Die Frisur, die mit dicken Haarmassen das volle, weiche Gesicht umrahmt, deutet auf die ersten Jahrzehnten des 3. Jahrhunderts. Man hat bei der Figur an Julia Domna gedacht, doch wohl mit Unrecht. Das Gewandmotiv stützt sich auf die praxitelische Kore. Allein welche Armut und Vereinfachung! Das ungegliederte, schwere Gewand ist schrecklich langweilig. Die Figur trägt außer dem großen, noch einen kleineren, kurzen Mantel, der über den Kopf gezogen am Rücken bis über die Hüften herunterhängt und mit Fransen besetzt ist. Dieser Mantel, wie die stolaartig umgeschlagenen, breiten Falten des Mantels, die ganz ähnlich auf dem Relief der als Isis-Priesterin dargestellten Galatea im Vatikan vorkommen (vgl. Daremberg-Saglio, Dictionnaire III, 1 S. 585), machen es wahrscheinlich, daß hier auch eine Dame als Isis-Priesterin

dargestellt ist. Soll man vielleicht auch in den herunterhängenden Ringellocken, die mit der Modefrisur nichts zu schaffen haben, eine Erinnerung an die Überlieferung von der schönhaarigen [εὐπλόκαμος] Isis erblicken? (Vgl. Hymne aus Andros I, 18; Kaibel, epigr. gr. 833, 1.)

Daß in dieser traurigen Epoche das Gefühl nicht nur für die klare Gestaltung des Gewandes und der Einzelformen, sondern auch für die organischen Verhältnisse und den Zusammenhang der Körperteile verschwunden ist, haben wir schon in dem barbarischen, rücksichtslosen Verfahren bemerkt, wo eine frühere Schöpfung durch Umarbeitung des Kopfes zu einem späteren Porträt umgestaltet wurde, wodurch dieser aus dem proportionellen Rhythmus der ganzen Figur herausfällt. Solchen proportionellen Mißgriffen begegnen wir auch an originellen Schöpfungen des 3. Jahrhunderts. Charakteristisch dafür ist die Statue einer unbekannten Römerin in der Villa Albani zu Rom: Arndt-Bruckmann, Griech. und röm. Porträts T. 180. Der Kopf, dessen Gesicht kräftigen Knochenbau und schwere, hängende Fleischmassen zeigt, sitzt auf einem überaus schlanken, mädchenhaft zarten, unentwickelten Körper. Das grelle Mißverhältnis zwischen Kopf und Körper ist peinlich für das aufnehmende Auge. Der Künstler hatte für den Körper Vorbilder in der Art des Torsos: Furtwängler, Collection Somzée T. XX vor sich und kombinierte dieses Motiv mit der kleinen Herculanerin. Der Kopf ist eine prachtvolle Leistung der römischen Porträtkunst mit scharf erfaßtem, persönlichen Charakter. In der Kopfhaltung äußert sich ein keckes, herausforderndes Selbstbewußtsein. Es ist überhaupt bezeichnend für die letzten Denkmäler der römischen Plastik, daß die Köpfe an Wert den meist verkümmerten Körper weit überragen. Das Porträt ist ein Gebiet, wo die Künstler noch etwas eigenes zu sagen haben.[1])

[1]) Vgl. Riegl, Zur spätrömischen Porträtskulptur (Strena Helbigiana S. 250 ff.). — Wenn Riegl hier angesichts eines spätrömischen Porträts, das man beim besten Willen ästhetisch nicht allzu hoch zu schätzen vermag, sich zu entzückten Lobpreisungen der gesamten römischen Kunst hinreißen läßt und die römische Kunst in ihrem künstlerischen Wesen von der griechischen zu trennen und bereits als eine Vorstufe der mittelalterlichen Plastik betrachten will, so zeigt dies nur allzu deutlich, wie selbst ein scharfes Auge mit überaus feinem Kunstempfinden durch Voreingenommenheit und Befangenheit auf Irrwege geraten kann.

Eine außerordentlich häßliche Statue des kapitolinischen Museums zu Rom (Salone) erinnert an die überschlanken Frauengestalten hellenistischer Zeit, die auf kleinasiatischen Grabmälern sehr oft verwendet wurden, und als Weiterbildungen von berühmten Grabfiguren des 4. Jahrhunderts gelten können. Die Wirkungswerte des Originales sind an der kapitolinischen Figur ganz verkannt, unverstanden. Während an den großen Vorbildern der Kopf durch die zarte Neigung mit seinem Umrisse die empfindungsvolle Linie des aufgestützten rechten Armes wundervoll aufnimmt ist hier durch die Herauswendung des Kopfes der schöne, ruhige Zusammenschluß der Formen ganz verloren gegangen. (Vgl. Louvre, Cat. somm. 918; Clarac 331, 1885; Gir. fot. 1165; Clarac 310, 2344; Gir. 1148; einige Frauen am Sarkophag der Klagefrauen: Hamdy-Bey, Th. Reinach, Une necropole royale a Sidon T. VII—IX; Museo Torlonia T. XI, 42; Arch. Anzeiger 1903 S. 93, Abb. 3.) Überhaupt liegt die größte Wirkungskraft der griechischen Kunst in der spontanen Art, wie die Umrißlinien sich zusammenschließen und den ganzen Stimmungsgehalt wechselseitig aufnehmend weiterführen. Man betrachte nur einmal selbst das einfachste Werk der großen phidiasischen Epoche von diesem Gesichtspunkte aus. Das Grabrelief eines sitzenden Jünglings, das neuerdings für die Münchener Glyptothek erworben wurde, ist sicherlich kein Werk ersten Ranges, doch in welch bewundernswerter Art wußte der Künstler die Glieder einzustellen! Alle Linien ergänzen sich gegenseitig. Man betrachte nur, wie die Linien des rechten Unterarmes durch den leicht geneigten Kopf weitergeführt werden! Dieses großartige, unaufhörliche Strömen des Stimmungsgehaltes durch Umrißlinien getragen: macht die griechische Kunst so einfach und doch so unnachahmlich. Und mit dem Zauber dieses köstlichen griechischen Originalwerkes in der Seele kehren wir jetzt zurück zu der spätrömischen Kunst! Nach diesem Ausflug wird das durch dürre Gegenden und öde Steppen abgestumpfte Auge wieder erst wirklich empfindlich. Nie spürt man stärker, als in solchen Momenten, wie dumpf und luftlos die Gegend ist, wo wir jetzt vorwärtsschreiten, ohne Sonnenschein! Die Kluft, welche die griechische Kunst von diesen geistlosen Nachahmungen trennt, können viele Worte nicht so erschöpfen, als ein solches, plötzliches, intensives Empfinden. Diese Überzeugung wird den Exkurs entschuldigen.

Der Verfall reißt alles mit sich. Selbst bei Motiven, die noch im 2. Jahrhundert mit ziemlicher Lebendigkeit wiederholt und benutzt wurden, versagen jetzt die Künstler vollständig. So sehen wir das volle Erstarren des bekannten praxitelischen Typus an einer Statue des Poggio Imperiale in Florenz. (Einzelaufnahmen Nr. 294; Dütschke 92.) Der Kopf, der intakt auf dem Körper sitzt, hat einen allgemeinen, idealen Charakter. Auch die Frisur entspricht keiner der von Münzen bekannten Moden, doch erinnern die reichen Haare, die die Ohren auch verdecken, an die Haartracht der Julia Domna. Auch hier ist die Dargestellte als Demeter gedacht in der linken Hand mit Ähren und Mohn.

Überaus unerfreulich ist auch die Porträtstatue, die sich noch immer im Palazzo Borghese zu Rom befindet: Einzelaufnahmen Nr. 487; Matz-Duhn, Antike Bildwerke 595. Der Kopf war nach Matz-Duhn vom Rumpf nicht getrennt und zeigt die Haartracht, die etwa in der Zeit der Julia Mammea Mode war. (Bernoulli R. I., II, 3 S. 41 Nr. 18.) Die Statue geht, wie die klaudische Fortuna in Berlin auf ein Original des 5. Jahrhunderts in der Art des „Hera"-Torsos von Ephesos in Wien zurück. Nur ist hier alles vereinfacht, vergröbert geworden. Die Glieder sind ganz befangen in der schweren Gewandmasse.

Um zum Schlusse den Verfall in seiner ganzen Jämmerlichkeit zu zeigen, verweilen wir noch kurz bei zwei Statuen, die alle beide schon dem 4. Jahrhundert angehören. Die eine befindet sich im Poggio Imperiale zu Florenz (Einzelaufnahmen Nr. 296; Dütschke Nr. 94) mit ungebrochenem Kopf, der zwar ideal gehalten, doch offenbar als Porträt gedacht ist. Von dem Gewandmotiv befindet sich eine Wiederholung im Museo Torlonia zu Rom, T. LXXIX Nr. 314, die viel besser gearbeitet ist. Bei der Besprechung der Florentiner Figur wurden im Texte zum Einzelverkauf als nächste Verwandte die Pariser Demeter und ihre Umbildungen erwähnt. Doch haben diese mit unserer Statue nichts zu tun. Mit solchen fernen Verwandtschaften ist gar nichts anzufangen. Die Statue im Museo Torlonia ist Arndt offenbar entgangen.

Die andere Statue, die wir hier noch erwähnen wollen, ist eine Figur der Uffizien in Florenz Nr. 229 (Amelung, Führer Nr. 97; Einzelaufnahmen Nr. 356; Dütschke Nr. 209), die zwar kein Porträt, sondern eine Muse darstellt, doch für die Arbeitsweise des 4. Jahrhunderts sehr

charakteristisch erscheint. Im Gewandmotive ist diese Statue der vorigen sehr ähnlich. An Häßlichkeit kann sich schwerlich etwas mit diesen beiden ganz wüsten Figuren messen. Und sehr anmaßend erscheint uns an der Basis der Musenstatue die Inschrift, in welcher der Künstler seinen unbedeutenden Namen mit keckem Stolz verkündet in die weite Welt: Opus Atticiani(s) Afrodinien(s)is. (Vgl. Löwy, Inschriften Nr. 373; Overbeck, Schriftquellen Nr. 2291.)

Über diese beiden Statuen hinaus läßt sich die römische Kunst an weiblichen Porträtfiguren nicht verfolgen.

Wir verlassen das betrachtete Gebiet mit dem Empfinden, daß die römische Kunst des beginnenden 4. Jahrhunderts auch die letzten Atome ihrer Kraft aufgezehrt hat. Das Formgefühl, das die ganze antike Welt beherrschte, ist im Absterben begriffen. Und die Veränderung des Formempfindens bringt eine andere Kunst mit sich. Eine Kunst, die etwas ganz anderes ist, als die Antike, viel kraftloser, kleinlicher, kümmerlicher. Sie ist schwächlich, kümmerlich, nicht schon deshalb weil sie unantik ist, sondern weil ihr keine selbständige Erfindungskraft und kein frisches Formgefühl zu Grunde liegt. An den frühchristlichen Sarkophagreliefs,[1]) ja selbst in der gotischen Plastik tauchen noch Erinnerungen aus der antiken künstlerischen Formwelt empor. Die unvergleichlich starke Formkraft der griechischen Kunst leuchtet tief ins Mittelalter herein. Die Spuren seiner Wirkung sind vereinzelt, zerstreut, aber ohne Unterbrechung bis zum Zeitalter der Renaissance zu verfolgen, wo sie eine neue, andere, schaffensfrohe, junge Welt zu befruchten und zu begeistern berufen war.

---

[1]) Ich verweise hier nur auf ein Beispiel: Römische Quartalsschrift 1906 T. I, ein christlicher Sarkophag, auf welchem die Frauenfigur in der Arkade links von Christus in vollkommen griechischem Motive dasteht. — Über das Weiterleben des Eubuleustypus und des Eros Centocelle vgl. J. Strzygowski: Orient und Rom.

Fünftes Kapitel.

Schlußbetrachtungen.

Wenn wirklich das auf eigenem Sehen aufbauende selbständige Formempfinden das wichtigste Merkmal aller künstlerisch großen und bedeutenden stilbildenden Epochen ist, so kann die römische Zeit sicher nicht als solche bezeichnet werden. Denn das eigene, allgemeine Formempfinden fehlt der augusteischen Periode ebenso, wie aller anderen. Nirgends treffen wir die Spuren einer durchgreifenden, nicht einseitigen Naturbeobachtung, die zu einer neuen, selbständigen plastischen Anschauung des menschlichen Körpers führen könnte.

Nicht zu leugnen ist es, daß auf dem Gebiete der Architektur und der Porträtkunst die Römer wirklich Großes und Bleibendes geleistet haben. Sicher gibt es in der römischen Architektur Schöpfungen von ergreifender Großartigkeit, obzwar in der Spätzeit das Streben nach ungeheueren Räumlichkeiten über das plastische Nachfühlen der Einzelformen stark überwiegt. Und aus dem Gebiete der Porträtplastik könnte man eine lange Reihe der trefflichsten Bildnisse namhaft machen. Leistungen, wie der prächtige Terrakottakopf im Museum of fine Arts zu Boston (Baldwin Coolidge, Phot. 8780, 9928, 10141), oder wie die Caracallabüste mit dem stechenden Raubvogelblick — kann in der ganzen Kunstgeschichte kaum etwas Gleichwertiges an die Seite gestellt werden. Sie erfüllen die höchsten Anforderungen, die man an Porträts stellen kann. Sie geben eine erschöpfende Aufklärung über die Formvorstellung des Künstlers, die Formen offenbaren sich mit klarer, bestimmter Wirkung und dabei erhalten wir den starken Eindruck einer individuellen Natur, sie versetzen uns in die Atmosphäre einer scharf ausgeprägten Persönlichkeit. Der Kopf in Boston zeigt einen ernsten Menschen mit klarem, denkenden Blick, mit vollem Selbstbewußtsein; jeder Zug verkündet eine abgeklärte Persönlichkeit, die mit ruhigem Sicherheitsgefühl dem Leben entgegenschaut. In dem Caracallakopf dagegen sehen wir eine leidenschaftliche Natur, stets zu Aufregung geneigt, außerordentlich reizbar, eine gewaltige Willenskraft, die keine Schranken

anerkennen will. Man soll bei der Bewunderung dieser Werke durch keinerlei Erwägungen gestört werden, aber bei einer historischen Betrachtung muß immer gefragt werden, wieviel dabei auf sicher erkennbarer und wieviel auf bisher unaufgeklärter Tradition beruht? Bei den Porträts erscheint jetzt, nach der Erforschung der herrlichen hellenistischen Porträtköpfe, die selbständige formgestaltende Kraft der römischen Künstler ganz anders beleuchtet, als in den früheren Zeiten, wo man das Porträt überhaupt als etwas spezifisch Römisches betrachtete — und auf dem Gebiete der Architektur haben wir leider allzu große Lücken eben in der hellenistischen Zeit, als daß wir den Zusammenhang von Fall zu Fall nachweisen könnten. Aber die Ausgrabungen fördern immer mehr Material zutage. Und fast jedesmal muß eine römische Kunstform ihre angenommene Selbständigkeit aufgeben. In dem Markttore zu Priene hat man den Vorläufer der Triumphbögen[1]) bereits gefunden. Und ich bin überzeugt, daß die Säulen mit historischen Reliefs mit der Zeit und beim Fortschreiten unseres Wissens auch als griechisch-hellenistische Erfindungen erwiesen werden. Bald muß auch das psychologische Bedenken wach werden, ob eine wirklich selbständige Architektur, als Kunst körperlicher Massen, die uns das „Lebensgefühl einer Epoche in ihren monumentalen Körperverhältnissen zum Ausdruck bringt“,[2]) überhaupt ohne eine frische Anschauung vom ganzen menschlichen Körper möglich ist? Das eigene, allgemeine Formempfinden offenbart sich immer auf allen Gebieten der Kunst gleichzeitig. Das Formgefühl der Gotik für schlanke, langgezogene, vertikale Gebilde, der Renaissance für klare, große Gliederung, der Barock für bewegte, massige Wirkungen, hat sich nicht nur an vereinzelten Gebieten geäußert.

Daß die römischen Künstler vom nackten menschlichen Körper keine eigene Anschauung hatten, lehrt die lange Reihe der männlichen

---

[1]) Für die Geschichte der Triumphbögen vgl. H. Wölfflin, Zum antiken Triumphbogen, Repertorium für Kunstwissenschaft 1893 S. 7. Die formale Entwickelung, die Differenzierung der architektonischen Glieder ist hier mit feinem Blick geschildert. Ob sich diese Entwickelung wirklich erst am römischen Boden abgespielt hat — ist eine andere Frage.

[2]) Wölfflin, Renaissance und Barock S. 57 ff. (2. Aufl.)

Porträtstatuen.[1]) Und daß sie auch den bekleideten Körper nicht selbständig künstlerisch zu gestalten vermochten, ergab sich mit voller Klarheit aus unseren Untersuchungen. Es ist sehr lehrreich, hier mit einem Blicke bei den männlichen bekleideten Figuren, bei den Togaten zu verweilen. Sie sind das einzige Eigentum der römischen Kunst auf diesem Gebiete. Der Togatracht fehlt jegliche Elastizität und Lebensfähigkeit für die künstlerische Gestaltung. In den schweren, hängenden, wulstig verschlungenen, unklaren Gewandmassen kann keine durchgreifende Gliederung Herr werden. Das Bild ist immer ernst, gediegen, aber langweilig ohne Abwechslung. So eine formale Gebundenheit hätte eine wirklich kraftvolle Kunst nie geduldet. Die Togafiguren mit den massig gestauten Falten widersprechen der wirklich plastischen Anschauung. Sie wirken dekorativ, manchmal auch malerisch, aber das plastische Sehen kann an ihnen nie Befriedigung finden.

An den weiblichen Gewandfiguren haben wir gesehen, daß das Formgefühl der römischen Künstler in einem immer schwächer werdenden Nachempfinden griechischer Kunstwerke aufgeht. Wer mit den Wirkungselementen der griechischen Kunst vertraut ist, dem kann die römische Kunst nichts wesentlich Neues bringen. Nicht in der Verschiedenheit der Wirkungselemente, sondern in der verschiedenen Art, wie sie angewendet werden — müssen die Unterschiede der griechischen und römischen Kunst gesucht werden. Die römischen Künstler sprechen eine Sprache, die sich aus denselben Lauten zusammensetzt wie die griechische Formsprache, — allein wie anders klingt alles bei ihnen!

[1]) Die unbekleideten weiblichen Porträtstatuen sind auch alle, nach griechischen Vorbildern gearbeitet: 1. Rom, Mus. Cap. Gall. Nr. 54 mit flavischem, zugehörigen Kopf im Motive einer hellenistischen Aphrodite. (Vgl. die Venus Falerone; Bernoulli R. I., II, 2 S. 51.) 2. Neapel, Mus. Naz. Nr. 6299 mit hadrianischem, zugehörigen Kopf im Motive der mediceischen Venus (Clarac 617, 1371; Bernoulli II, 2 S. 99). 3. Kopenhagen, Glypt. Ny-Carlsbergs Bildvaerker T. XLI, 541 mit flavischem Kopf im Motive der mediceischen Aphrodite. Der Kopf war gebrochen, doch zugehörig; paßt genau auf die Bruchfläche. Auch der parische Marmor ist am Kopf und Körper identisch. Diese Beobachtungen verdanke ich dem Herrn Direktor C. Jacobsen. 4. Rom, Vatikan, Mus. Chiar.: Amelung T. 80 Nr. 639; Helbig, Führer I Nr. 116; Bernoulli II, 3 T. XXVII, S. 93 bis 94; Clarac IV, pl. 607, 1339. Die Frisur in der Art der Julia Soemis. Die Haartour ist besonders gearbeitet und abnehmbar, so daß die Statue den Modewechsel der Frisuren auch mitmachen konnte. Motiv einer hellenistischen Venus.

Wie bei der Sprache das höchste Ziel darin besteht, die Worte durch bezeichnende Kraft zum Ausdruck eines reichen Seelenlebens zu gestalten, so verhält es sich mit den Wirkungselementen in der Kunst. Sie müssen von der empfindenden künstlerischen Seele erst eine selbstbestimmende Formkraft gewinnen. Die Wirkungselemente der griechischen Kunst haben die Römer erlernt, allein wie sie dort angewendet werden, das blieb ihnen immer verschlossen.

Neuerdings hat man die römische Kunst allzu oft als etwas in sich Abgeschlossenes, Einheitliches, Ganzes betrachtet. Man hat dabei die griechische Kunst sehr wenig oder gar nicht berücksichtigt. Man hat etwas spezifisch Römisches erblickt, dort, wo die griechische Kunst schon längst vorgearbeitet hat. Diesen Fehler haben vor allem Wickhoff (Wiener Genesis S. 1—86) und Riegl (Spätrömische Kunstindustrie in Österreich-Ungarn S. 1—123) begangen.[1]) Ihre Bücher — so reich an interessanten Beobachtungen und Anregungen — stellen die römische Kunst in eine unwahre, irreführende Beleuchtung. Die selbständige römische Reichskunst kann nur beim Verkennen der wichtigsten historischen Zusammenhänge behauptet werden.

Auf diese Zusammenhänge hinzuweisen haben wir uns bei dieser Arbeit als Hauptaufgabe gestellt. Und wenn nichts anderes, so ist eben die unwiderlegliche Feststellung der vollen Abhängigkeit der römischen Kunst von der griechischen: ein wichtiges, beachtenswertes Resultat. Neben diesem Hauptergebnis konnten wir durch unsere Forschung auch zur Datierung der Kopien einige neue Gesichtspunkte gewinnen. Auch diese müssen als wertvolle Früchte erachtet werden, die an unserem Wege lagen. Nur durch eine systematische, genaue Durchforschung der römischen Porträtstatuen, nur nachdem man sich hier in die Arbeitsweise der römischen Künstler eingelebt hat, gewinnt man das Gefühl: die Kopien zeitlich ungefähr richtig beurteilen zu können. Eine Studie über die römischen männlichen Porträtstatuen wird hoffentlich baldigst zu dieser Arbeit die erwünschte Ergänzung bringen.

---

[1]) Es ist sehr bedauerlich, daß manche Gelehrten auf diesem Wege ihnen ohne Bedenken gefolgt sind. Wickhoff und Riegl haben mit ihrer Anschauung schon eine ganze Schule gegründet. Mrs. Strong hat sich in ihrem Buche: Roman sculpture als eine ihrer allereifrigsten Schüler erwiesen.

Die römische Kunst hat sich in den weiblichen Gewandfiguren als eine langsame Auflösung der übernommenen griechischen künstlerischen Formenwelt herausgestellt. Überall wurden griechische Gewandfiguren als Vorbilder benutzt, umgebildet.

Die Schöpfungen der griechischen Kunst standen ja den römischen Künstlern frei zur Verfügung. Durch die Raubfahrten nach siegreichen Feldzügen an den griechischen Küsten, durch die Ausbeutung der Kunstschätze von Athen hat sich schon in der republikanischen Epoche eine große Menge griechischer Bildwerke auf italienischem Boden angesammelt. Und zu Augustus Zeiten ist Rom ein wahres Museum für griechische Kunst geworden. Die römischen Künstler hatten also hier bei ihrer kopierenden Tätigkeit reiche Auswahl an verschiedenen Typen vor sich.

Daraus ist es erklärlich, daß wir zwischen den weiblichen Gewandfiguren ungefähr 50 verschiedene griechische Typen feststellen konnten. Beim Auswahl der Typen herrscht die größte Willkür. Sie werden nur durch die Zufälligkeiten der momentanen Vorliebe bestimmt. Der rasche, unberechenbare Geschmackswechsel der römischen Kaiserzeit, den Plinius mit so schwerwiegenden Worten beklagt[1]), wird durch die Geschichte der weiblichen Porträtstatuen glänzend bestätigt. Man sieht ein fortwährendes, unsicheres Hin- und Herschwanken zwischen den verschiedensten Vorbildern. Was im künstlerischen Leben Roms dominiert, ist nicht ein bestimmtes, allgemeines Formempfinden, sondern eine Art von gelehrter künstlerischer Feinschmeckerei. Eben dieses launenhaft wirbelnde Wellenspiel der verschiedensten Geschmacksrichtungen erklärt es, daß die einzelnen Gewandtypen nicht an Epochen gebunden sind. Zur historischen Anordnung der weiblichen Porträtstatuen können sie nicht als Wegweiser dienen. Sie wurden zu verschiedenen Zeiten in den entlegensten Gegenden kopiert. Und wenn beim jetzigen Stand des Materiales gewisse Typen nur innerhalb einer engeren Zeitgrenze konstatierbar sind, wenn das Motiv der Betenden für die augusteische,

[1]) N. H. XXXIII, 139: Vasa ex argento mire in constantia humani ingenii variat nullum genus officinae diu probando. Nunc Furniana, nunc Clodiana, nunc Gratiana — etenim tabernas mensis adoptamus — nunc anaglypta asperitatemque exciso circa liniarum picturas quaerimus, iam vero et mensas repositoriis inponimus ad sustinenda opsonia, interradimus alia, ut quam plurimum linea perdiderit.

das Motiv der Demeterstatue in Venedig für die claudische Epoche, das Motiv der praxitelischen Demeter für das 2. Jahrhundert als charakteristisch erscheint, so kann das nicht als untrügliches, endgültiges Resultat betrachtet werden. Ein neuer Fund kann alles widerlegen. Im allgemeinen kann man nur so viel sagen, daß die claudische Zeit eine besondere Neigung für die mächtigen, breiten Typen des 5. Jahrhunderts gehabt zu haben scheint.

Bei der empfindungslosen, mechanischen Arbeitsweise der römischen Künstler muß einem als durchaus natürlich erscheinen, daß die Ateliers von beliebten Typen gleichzeitig eine größere Anzahl von Kopien anfertigten, um sich für die Bestellungen mit ausreichendem Vorrate zu versehen. Im nötigen Momente waren sie dann rasch mit der Arbeit fertig. Die bestellte Porträtstatue konnte in kürzester Zeit geliefert werden: die Künstler mußten eben nur die vorrätigen Gewandtorsos mit dem entsprechenden Porträtkopf versehen. Mit dieser bequemen, werkstattmäßigen Arbeitsweise ging dann eine saloppe, flüchtige, oberflächliche Formenbehandlung Hand in Hand. Auf diese Weise kann das massenhafte Auftreten gewisser Typen mit einheitlichem Stilcharakter hinreichend erklärt werden.

Wenn das Durchprüfen des Denkmälervorrats überzeugend bewiesen hat, daß die benutzten Typen zur zeitlichen Einreihung der römischen weiblichen, bekleideten Porträtdarstellungen keinen Anhaltspunkt ergeben, so kann zur historischen Beurteilung nur die verschiedene Arbeitsweise der einzelnen Epochen als Grundlage benutzt werden. Wer sich einmal durch das eingehende Studium der Denkmäler in die Formen der römischen Kunst wirklich hereingesehen hat und dadurch ein sicheres, festes Gefühl für die Gestaltungsart der einzelnen Perioden gewonnen hat — wird in der historischen Beurteilung der römischen Bildwerke kaum einen gröberen Fehler begehen.

Eine jede Zeit wiederholt, kopiert die Vorbilder nach ihrem eigenen Geschmacke. Die augusteische Zeit mit ihrem Sinn für lineare Bereicherung, mit zeichnerischem Gefühl; die claudische Epoche mit Hinzufügung von willkürlicher Bewegung. Das ist die barocke Zeit. Es fehlt die gleichmäßige, einheitliche Belebung sämtlicher Formen. Die flavische Periode dient nur als Übergang zu der schwereren, massigeren Auf-

fassung der Figuren in der hadrianisch-antoninischen Epoche. Da werden die Falten wulstig, schlaff, sie verlieren jede Schärfe und Präzision. Sie wirken nicht als Linien, sondern als unklar zusammengedrängte Massen. Der Wert und die individuelle Bedeutung der Einzelformen geht verloren; das Einzelne, die begrenzte plastische Form hört auf bedeutsam zu sein. Man hat nur für die dumpfe Wirkung des Ganzen noch Gefühl.

Und nun wollen wir mit einer nach den wichtigsten kopierten Typen geordneten, katalogartigen Zusammenstellung der besprochenen weiblichen Porträtstatuen den Schlußstein zu unserer Arbeit legen.

A. Typen des 5. Jahrhunderts.

I. Typus der Hera Barberini. Arndt, La Glyptotheque Ny-Carlsberg T. 56:

a) Neapel, Museo Nazionale Nr. 5599.
b) Rom, Lateran, Nr. 591.
c) Vestalinnenstatue, Rom, Mus. Naz. delle Terme; Helbig, Führer II, Nr. 1078.

Wie diese Übersicht lehrt, war dieses Motiv nicht sonderlich beliebt. Die drei Beispiele breiten sich doch über zwei Jahrhunderte aus. Die Bronzestatue aus Herculanum in Neapel, Nr. 5599, gehört zweifellos in das 1. Jahrhundert; ebenso sicher ist, daß das erwähnte Vestalinnenstandbild des römischen Nationalmuseums im 2. Jahrhundert entstanden.

II. Weiterbildung der Hera Barberini, Museo Chiaramonti Nr. 421:

a) Olympia T. LXIII, 1.
b) München, Glyptothek Nr. 427.
c) Paris, Louvre, Cat. somm. Nr. 1037.

III. Strenger Typus des 5. Jahrhunderts, Röm. Mitt. 1900, T. III, IV.

a) Berlin, vgl. Röm. Mitt. 1900 S. 181 Fig. 1, 2.

Von diesem herrlichen Gewandtypus sind uns noch weitere fünf Exemplare erhalten. Zwei im kapitolinischen Museum zu Rom, zwei im Louvre und endlich befand sich eine Replik ehemals im Palazzo Giustiniani (Bull. comm. 1905 S. 13 Nr. 13). Obzwar keine der genannten Statuen mit Kopf erhalten ist, doch scheint es wahrscheinlich, daß einige davon ebenso wie das Berliner Exemplar Porträtköpfe getragen haben. Nach ihrer Arbeit scheinen alle Repliken dem 2. Jahrhundert n. Chr. anzugehören.

IV. Motiv der Hopeschen Athena. Furtwängler, Meisterwerke S. 109:

a) München, Glyptothek Nr. 197.

Es gibt auch andere Wiederholungen, bei denen man vermuten könnte, daß sie ursprünglich Porträtköpfe getragen haben.

V. Typus der Demeterstatue in Venedig. Furtwängler, Originalstatuen T. I, II:

a) Rom, Lateran Nr. 436.
b) München, Glyptothek Nr. 208.
c) Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 535.
d) Rom, Museo Capitolino Nr. 23.

Die drei ersten Exemplare gehören der claudischen Epoche, die für die mächtigen, breiten Götterbilder des 5. Jahrhunderts eine besondere Vorliebe bekundet. Doch wurden dieselben nicht treu kopiert, sondern mit barockem Geschmack, mit Hinzufügung willkürlicher Bewegung in den Falten.

VI. Typus aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts:

a) Rom, Museo Torlonia T. LXXXI, 322.
b) Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 531.
c) Paris, Louvre Nr. 1242.
d) Madrid, E. V. Nr. 1607—1609.
e) Rom, Vatikan, Braccio Nuovo Nr. 111.
f) Paris, Louvre Nr. 1075.

Die vier zuerst erwähnten Statuen gehören hier auch der claudischen Zeit an und sind weitere Beweise für ihre besondere Neigung zu den gewaltigen Götterdarstellungen des 5. Jahrhunderts. Sie sind auch für den barocken Geschmack bezeichnend.

VII. Typus des sogen. Hera-Torsos aus Ephesos. Br.-Br. T. 507:

a) Berlin Nr. 587.
b) Verona, E. V. Nr. 6.
c) Rom, Palazzo Borghese, E. V. Nr. 487.

Diese drei Beispiele verteilen sich auf das 1. und 2. Jahrhundert n. Chr.

VIII. Typus der sogen. Venus-Genetrix:

a) Vicenza, Museo Civico (Antonia?).
b) Vicenza, Museo Civico.

Beide in mehrere Stücke gebrochen. Sie stammen aus der claudischen Zeit. Weitere Porträtdarstellungen in diesem Motive sind mir nicht bekannt.

IX. Typus der Athena Veletri:

a) Paris, Louvre Nr. 1190.

X. Sitzender Typus A.:

a) Rom, Museo Capitolino Nr. 42.

XI. Sitzender Typus B.:

a) Madrid, E. V. Nr. 1768/69.

XII. Sitzender Typus C.:

a) Rom, Villa Albani, fot. Nr. 1893.

XIII. Sitzender Typus aus dem phidiasischen Kreise D.:

a) Rom, Museo Torlonia T. 20 Nr. 77.
b) Rom, Villa Albani Nr. 79.
c) Florenz, Uffizien Nr. 35.
d) Verona, Museo Civico Nr. 37.
e) Rom, Museo Capitolino Nr. 84.
f) Florenz, Uffizien Nr. 34.
g) Neapel, Museo Naz. Nr. 6029.
h) Scheinbar verschollenes Exemplar: Insigniores statuarum Urbis Romae Icones, Lib. II, T. 122, J. J. Rubeis. Hier nur in ungenügender Abbildung gegeben.

Wie aus dieser Aufzählung ersichtlich ist, waren die verschiedenen sitzenden statuarischen Typen des 5. Jahrhunderts in der römischen Kunst gerne zu Porträtdarstellungen verwendet. Eine ganz besondere Anziehungskraft besaß aber für die römischen Künstler die herrliche phidiasische Erfindung: Typus D. Im 1. wie im 2. Jahrhundert wurde dieser öfter als Vorbild benutzt.

B. Typen des 4. Jahrhunderts.

XIV. Typus der großen Herculanerin:

a) Dresden, Albertinum.
b) Rom, Vatikan, Braccio Nuovo Nr. 80.
c) Olympia T. LXII, 6.
d) Paris, Louvre Nr. 1130.
e) Rom, Konservatorenpalast Gall. Nr. 18.
f) England, Wilton House, Michaelis: Ancient Marbles S. 641.
g) Olympia T. LXVII, 1.
h) Olympia LXVII, 2.
i) Olympia LXVII, 3.
j) Rom, Lateran Nr. 941.
k) Timgad 9474.
l) Rom, Vestalin am Forum.
m) Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 310.

XV. Typus der kleinen Herculanerin:

a) Dresden, Albertinum (mit Kopf).
b) Ebenda (ohne Kopf).
c) Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg Nr. 311.
d) Kairo, Edgar: Greek sculpture T. XII, 27477.
e) Neapel, Mus. Naz. Nr. 6244.
f) Torso aus Korinth, Amer. Journ. of Arch. 1902 S. 424 Fig. 2.
g) Konstantinopel, Gaz. arch. 1876 T. 12.
h) Lambese, Musée de Lambese T. III, 3.
i) Rom, Vatikan, Gall. degli Candelabri Nr. 168.
j) London, Brit. Mus. Nr. 1415.
k) Constantine, Musée de Constantine T. V.
l) Olympia T. LXVIII, 1.
m) Ebenda T. LXVIII, 3.
n) Rom, Vestalin am Forum.

Die allgemeine und weite Verbreitung dieser beiden Typen zeigt, daß sie in römischen Kreisen ganz besonders für Porträtdarstellungen bevorzugt wurden. Die Benützung dieser Typen beschränkt sich nicht nur auf Rom; sie fanden auch in Griechenland und in den afrikanischen Provinzen Bewunderer und Nachahmer bis in die späte Kaiserzeit. Der Überblick der aufgezählten Exemplare ergibt beinahe einen Querschnitt über die Geschichte der römischen Plastik.

XVI. Typus der sogen. Artemisia. Br.-Br. T. 242.

a) Neapel, Mus. Naz., sogen. Livia.
b) London, British Mus. Nr. 1988.
c) Olympia T. LXIII, 2.
d) Neapel, M. N. 5609.
e) Rom, M. N. Nr. 120.
f) Rom, M. N. Nr. 8, Vestalin.

a), b), c) gehören dem 1. Jahrhundert an und repräsentieren eine lineare Bereicherung des Typus, eine Umbildung nach dem Empfinden eines in zeichnerischen Formen sehenden Künstlers; d) bis f) sind kraftlose Auszüge, trockene Vereinfachungen des herrlichen Originales aus dem 2. nachchristlichen Jahrhundert.

XVII. Motiv der betenden Frauen. Typus A.:

a) Rom, Vatikan, Büstenzimmer Nr. 352.
b) Rom, Mus. Naz. Nr. 33.
c) Berlin Nr. 496.
d) Petersburg Nr. 162.
e) Paris, Louvre Nr. 2228.
f) Rom, Antiquarium, Torso aus grünem Basalt.
g) Bruchstück in Cherchel.
h) Eine verschollene Replik: Mon. dell Inst. 1856 T. XXVII.

XVIII. Typus der betenden Frauen B.:

a) Neapel, M. N. Nr. 5583.
b) Paris, Louvre Nr, 483.

Alle die genannten Wiederholungen stammen aus der frühen Kaiserzeit. Ihre besondere Beliebtheit in der augusteischen Epoche erklärt sich aus ihrem formalen Charakter, der dem zeichnerischen Geschmacke dieser Zeit ganz eminent entspricht.

XIX. Typus der sogen. Spinnerin in München:

a) Neapel, M. N. Nr. 5612.
b) Paris, Louvre Nr. 1224.

XX. Typus der praxitelischen Kore. Amelung, Florentiner Antiken S. 33:

a) Neapel, M. N. Nr. 6242 A.
b) Olympia T. LXIII, 6.
c) Olympia T. LXIII, 3.
d) Ebenda T. LXIII, 4.
e) Ebenda T. LXIII, 5.
f) Coll. del Conte Cernazai di Udine T. XXVIII.
g) Paris, Louvre Nr. 1143.
h) Olympia T. LXVIII, 4.
i) Paris, Louvre Nr. 1081.
j) Ebenda Nr. 1090.

Wie die Aufzählung zeigt, fand diese schöne griechische Erfindung besonders in Olympia einen starken Nachklang. In dem engen Kreise der in Olympia benutzten Vorbilder ist dieser Typus durch die meisten Exemplare vertreten (5).

XXI. Praxitelischer Typus:

a) München, Glypt. Nr. 377.
b) Aphrodisias, Comptes rendus 1906 S. 17 Fig. 4.
c) London, Br. M. Nr. 1351.
d) Kopenhagen, Glypt. Nr. 552.
e) Rom, Vatikan, Gall. Lap. Nr. 2.
f) Paris, Louvre Nr. 1128.
g) Rom, Villa Borghese, Cl. 979, 2518.
h) Wien, Torso aus Ephesus. (Im Hofe des Kunsthistorischen Museums am Boden liegend.)
i) Paris, Louvre Nr. 1139.
j) Cherchel, Musée T. XVII, 3.
k) Overbeck, Kunstmyth. T. XIV, 23.
l) Timgad 9549.
m) Florenz, Poggio Imperiale, E. V. Nr. 294.
n) Dresden, Cl. 426, 763.
o) In der Einfahrt zum Mus. Naz., Rom.
p) Sevilla, Casa de Pilatos.

Keines der genannten Exemplare kann in die frühe Kaiserzeit datiert werden. Der Typus erfreute sich zu Trajans Zeiten einer weiten Beliebtheit. Von nun an scheint er eine allgemeinere Verbreitung gefunden zu haben. Römische Damen ließen sich gerne als Demeter in diesem Motive darstellen, mit Ähren und Mohn in der Hand.

XXII. Typus der Themis von Rhamnus. Vgl. *Ἐφημ. ἀρχ.* 1891 T. 4:

a) Coll. del Conte Cernazai di Udine T. XXVIII.
b) Sevilla, ein Torso aus dem 2. Jahrhundert.
c) Dresden, ein feingearbeiteter Torso aus dem 1. Jahrhundert.

XXIII. Typus:

a) Rom, Pal. Lazzeroni, E. V. Nr. 1170.

XXIV. Typus in der Art der Polihymnia:

a) Olympia T. LXVIII, 6.

XXV. Typus; vgl. die Bronze-Athena in Florenz und die Betenden:

a) Rom, Lateran Nr. 459.

XXVI. Typus; vgl. die genannte Athena und die Hera Barberini:

a) Rom, Forum, Vestalin.

XXVII. Typus:

a) Rom, M. Naz. Nr. 3.

XXVIII. Typus:

a) Mus. Cap., Rom, Nr. 8 (Korridor des Hofes).

XXIX. Typus:

a) Rom, Vatikan, Mus. Chiar. Nr. 355.
b) Ebenda Nr. 357.

XXX. Typus:

a) München, Glypt. Nr. 198.

XXXI. Typus:

a) Dresden, Leplat T. 66.

XXXII. Typus:

a) Rom, Lateran Nr. 470.

XXXIII. Typus:

a) Florenz, Loggia di Lanzi, Dütschke 558.

XXXIV. Typus; vgl. Coll. Somzée T. XX:

a) Rom, Villa Albani; Arndt-Br., Gr. u. röm. Porträts T. 180.

XXXV. Typus der Athena Giustiniani; Furtwängler, Meisterw. S. 594 ff.:

a) Konstantinopel, Gaz. arch. 1876 T. XII.

XXXVI. Praxitelischer Demeter-Typus; Furtwängler, Originalstatuen S. 33:

a) Florenz, Loggia di Lanzi, Dütschke Nr. 559.
b) Ebenda D. 562.
c) Ebenda D. 561.
d) Ebenda D. 563.
e) Rom, Vestalin am Forum (mit Kopf).
f) Rom, Vestalin am Forum (ohne Kopf).
g) Kopenhagen, Glypt. Nr. 545.[1])
h) Wien, Torso aus Ephesos. (Im Hofe des Kunsthist. Museums am Boden liegend.)

Dieses herrliche Motiv hat besonders im Kreise der Künstler des 2. Jahrhunderts ein großes Ansehen erworben. Alle die genannten Wiederholungen stammen aus dieser Zeit. Auch die Vestalinnen ließen sich besonders gerne in diesem Demetertypus darstellen.

XXXVII. Typus der Nikokleia: Brit. Mus. Nr. 1301; Newton, Discoveries at Halicarnass. T. 56, 89:

a) Neapel, Standbild der Balbus-Mutter, M. N. 6168; Reinach, Rep. I, 915, 2346 A.
b) Wien, Belvedere, Porträtstatue aus Ephesos.

XXXVIII. Typus (sitzender):

a) Rom, Kapitol Nr. 56 (Galerie).

XXXIX. Typus (sitzender):

a) Figur in Chatsworth, J. H. S. 1901 T. XV.

XL. Typus (sitzender):

a) Florenz, Uffizien Nr. 290.

Wie diese Zusammenstellung ergibt, waren die Typen des 4. Jahrhunderts in weit größerer Zahl als Vorbilder benutzt, als die des 5. Jahrhunderts. Den 13 Typen des 5. Jahrhunderts entsprechen 28, welche auf griechische Schöpfungen des 4. Jahrhunderts zurückgeführt werden können. Besonders die praxitelische Richtung genoß im kaiserlichen Rom hohes Ansehen und allgemeine Bewunderung. Ihre Gewandtypen wurden zahlreich kopiert und zu Porträtdarstellungen verwendet.

---

[1]) Da in den vorgehenden Abschnitten auf diese Statue noch kein Bezug genommen werden konnte, muß ich hier einiges darüber nachtragen. Der Kopf aus dem 2. Jahrhundert in der Art der Lucilla ist zugehörig. Die Oberfläche des Torsos ist nach Herrn Direktor C. Jacobsens Mitteilung ganz abgefressen, so daß man von dem ursprünglichen Zustande sich kaum eine Vorstellung machen kann. Eine gewöhnliche Handwerksarbeit, der in der Abbildung: Ny-Carlsberg Glyptoteks antike Kunstvaerker T. XLII, 545 sehr geschmeichelt wurde. Die Dame ist als Hygieia dargestellt. Vgl. die Statue im Pal. Corsini Nr. 59 in Rom.

C. Hellenistische Typen.

XLI. Typus (vgl. als nächst verwandt die Musenfigur: Röm. Mitt. 1900 S. 195; Cl. 295, 1018 im Louvre, die Amelung mit richtigem Gefühl in das 2. Jahrhundert gesetzt hat):

a) Neapel, M. N. Eumachia.
b) Kopenhagen, Glypt. Nr. 537.
c) Spalato, Statue im Museum.

XLII. Musenfigur des Philiskos; Arch. Anz. 1906 S. 29:

a) Kopenhagen, Glypt. Nr. 471.

XLIII. Typus: Umbildung der großen Herculanerin:

a) Neapel, M. N. Nr. 6249.
b) Olympia T. LXVII, 4.
c) Ebenda T. LXVII, 5.

XLIV. Typus: Umbildung der kleinen Herculanerin:

a) Rom, Vatikan, Braccio Nuovo Nr. 37.
b) Olympia T. LXVIII, 2.

XLV. Motiv der sogen. Pudicitia:

a) Neapel, M. N. Nr. 6047.
b) Dresden, Leplat T. 92.
c) Ebenda, Leplat T. 90.
d) Florenz, Giardino Boboli.
e) Rom, Villa Mattei.
f) Statue, ehemals im Pal. Giustiniani, Bull. comm. 1905 S. 8.

Die Exemplare b) bis e) beweisen, wie wenig die Kunst des 2. nachchristlichen Jahrhunderts die Fähigkeit besaß, die feinen stofflichen Effekte der hellenistischen Kunst wiederzugeben.

XLVI. Typus (aus der lysippischen Schule [?]):

a) Vestalin aus Pozzuoli Not. d. Scavi 1902 S. 58—60 Fig. 2 und 3.
b) Florenz, Uffizien, Amelung Nr. 38.
c) Kopenhagen, Glypt. Nr. 351.
d) Paris, Louvre Nr. 1062.
e) Rom, Vestalin am Forum.
f) Sevilla, Casa de Pilatos; Hübner Nr. 842.

Die Verwendung dieser schönen, schlank aufgebauten Erfindung zu Porträtdarstellungen beginnt erst mit dem 2. Jahrhundert. Aus der frühen Kaiserzeit ist mir kein einziges Beispiel bekannt.

XLVII. Typus des Torsos von Claudos; Amelung, Basis des Praxiteles S. 56:

a) Rom, Lateran Nr. 445.
b) Tunis, Rev. arch. 1902 T. XVI.
c) Rom, Vatikan, Gall. degli Candelabri Nr. 125.

XLVIII. Typus der Venus Falerone; Furtwängler, Meisterwerke S. 603, 1:

a) Rom, Mus. Cap. Nr. 39.
b) Paris, Louvre Nr. 1009.
c) Rom, Mus. Torlonia T. XXI, 83.

Immer mit einer männlichen Figur zur Gruppe verbunden; einzeln scheint dieser Typus als Porträt nicht kopiert worden zu sein. Alle drei Beispiele gehören in das 2. Jahrhundert.

XLIX. Typus:

a) Rom, Mus. Cap. Salone.

L. Typus:

a) Florenz, Poggio Imperiale, E. V. Nr. 296.
b) Florenz, Uffizien, E. V. Nr. 356.

LI. Typus:

a) Neapel, M. N. Nr. 6250.

Somit haben wir mehr als 150 Statuen überblickt, die ihrem Gewandmotive nach auf 51 verschiedene griechische Typen zurückgeführt werden können. Von diesen kopierten Typen gehören 13 dem V., 28 dem IV. Jahrhundert und 11 der hellenistischen Zeit an. Wir sehen also, daß die römischen Künstler den Vorrat an griechischen Kunstwerken reichlich benutzt und für ihre Zwecke ausgebeutet haben. Die größte Anzahl der Porträtstatuen stammt aus dem 1. und 2. Jahrhundert n. Chr. Im 3. Jahrhundert ist die künstlerische Tätigkeit im allgemeinen schwächer. Auch die Porträtstatuen werden seltener. Mit dem beginnenden 4. Jahrhundert ist die ganze römische Kunst im Zusammenbrechen begriffen.

* * *

Über die Errichtung der weiblichen Porträtstatuen haben wir bei den antiken Schriftstellern nur einige zerstreute, mehr zufällige Notizen. Hier fließen die literarischen Quellen ebenso spärlich, wie auf jedem anderen Gebiete der römischen Kunst. Und das ist bei dem allgemeinen Mangel an eigener Gestaltungskraft im Kreise der römischen Künstler leicht verständlich. Wenn die großartige römische Reichskunst nicht moderne Erfindung, nicht Gelehrtenphantasie wäre, so hätten die Exegeten sicher mehr zu berichten. Immerhin wird die Zusammenstellung des hierher bezüglichen literarischen Materiales im Rahmen dieser Arbeit einiges Interesse beanspruchen dürfen.

Gleich die erste Nachricht, die wir vernehmen, verdient Beachtung. Wir hören bei Plinius,[1]) daß Cato mit seiner ganzen Redekunst nicht verhindern konnte, daß, wenn auch nicht in den Provinzen, so doch wenigstens in Rom auch Frauenbildnisstatuen errichtet werden sollen. Vor allem erhielt die Mutter der Gracchen, Cornelia, eine sitzende Statue, die in der Porticus des Metellus aufgestellt wurde. Wir haben in dieser Nachricht eine kleine Episode des großen, bedeutsamen Kampfes vor uns, in welchem das alte gesunde, nüchterne Römertum, das sich gegen fremde Einflüsse mit aller Kraft wehrte, von der überlegenen griechischen Kultur besiegt wird. Wie wir uns diese sitzende Frauenstatue vorzustellen haben, darüber läßt sich schwer etwas vermuten. Wir besitzen eben aus der Epoche der Gracchen keine Denkmäler dieser Art. Wenn die herrliche phidiasische Sitzfigur schon zu dieser Zeit ihren Einzug nach Rom gehalten hätte — was kaum anzunehmen ist —, dann würde man sich die edle Mutter der Gracchen am liebsten in dieser Weise dargestellt denken.[2])

Weiter berichtet uns Plinius auch über die Errichtung des Standbildes einer Vestalin: Taracia Gaia.[3]) Endlich werden noch bei verschiedenen Schriftstellern zahlreiche goldene und silberne Statuen der älteren und jüngeren Faustina erwähnt, von denen wir auch durch die erhaltenen Denkmäler wissen, daß sie sich sehr gerne und oft Porträtstatuen errichten ließen.[4])

Das ist alles, was wir aus literarischer Quelle erfahren. Bei diesem Stande der Überlieferung muß die Anschauung der Denkmäler als die einzige, mächtige Grundlage für die römische Kunstgeschichte gelten.

---

[1]) Plinius, Nat. Hist. XXXIV, 31; Overbeck, Schriftquellen 2350.

[2]) Die viereckige Basis der Statue wurde im Jahre 1878 neben der Porticus Octaviae (die Augustus an der Stelle der Porticus Metelli errichten ließ), gefunden. An dem Marmorblock befinden sich zwei Inschriften: A) Cornelia Africani f(ilia) Gracchorum (sc. mater); B) Opus Tisicratis. Diese zweite Inschrift wurde später eingehauen. Vielleicht ist die Statue der Cornelia im Brande des Jahres 80 n. Chr. zugrunde gegangen und man benutzte dann die Basis nochmals zur Errichtung einer anderen Statue, die ein Werk des Tisicrates war. (Vgl. Sellers, The elder Plinys chapters on the history of art p. 26; Löwy, Inschriften griech. Bildhauer 493; Bernoulli R. I., I S. 72 ff.)

[3]) l. c. XXXIV, 25; Overbeck 2350.

[4]) Overbeck, Schqu. 2366, 2368; Cass. Dio LXXI, 31.



Fig. 2. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg.



Fig. 1. Muse (Philiskos). (München, Glyptothek.)



Fig. 4. London, British Museum.



Fig. 3. Sogen. Artemisia. London, British Museum.



Fig. 6. Berlin.



Fig. 5. Rom, Vatikan.



Fig. 7. Paris, Louvre.



Fig. 8. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg.



Fig. 9. Rom, Museo Capitolino.



Fig. 10. Rom, Villa Albani.



Fig. 12. Rom, Lateran.

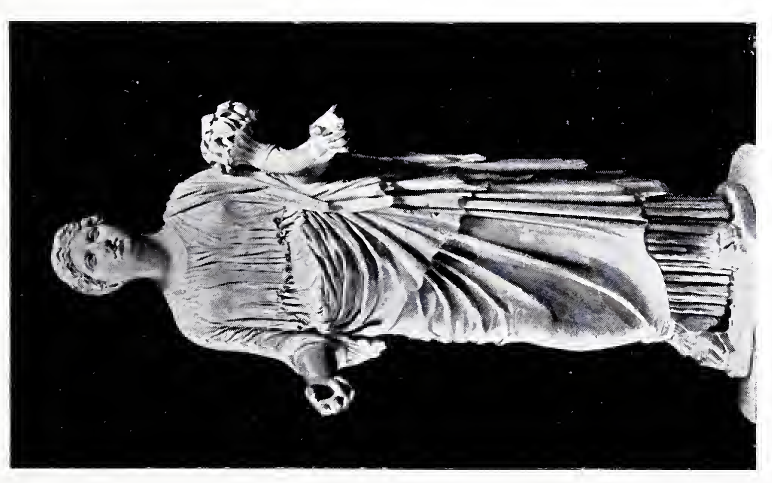


Fig. 11. Venedig, Dogenpalast.



Fig. 14. München, Glyptothek.



Fig. 13. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg.



Fig. 16. Rom, Museo Torlonia.



Fig. 15. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg.



Fig. 18. Rom, Vatikan, Braccio Nuovo.



Fig. 17. Berlin.



Fig. 20. Paris, Louvre.



Fig. 19. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg



Fig. 22. Rom, Museo Nazionale.



Fig. 21. Rom, Vatikan, Gall. degli Candelabri.

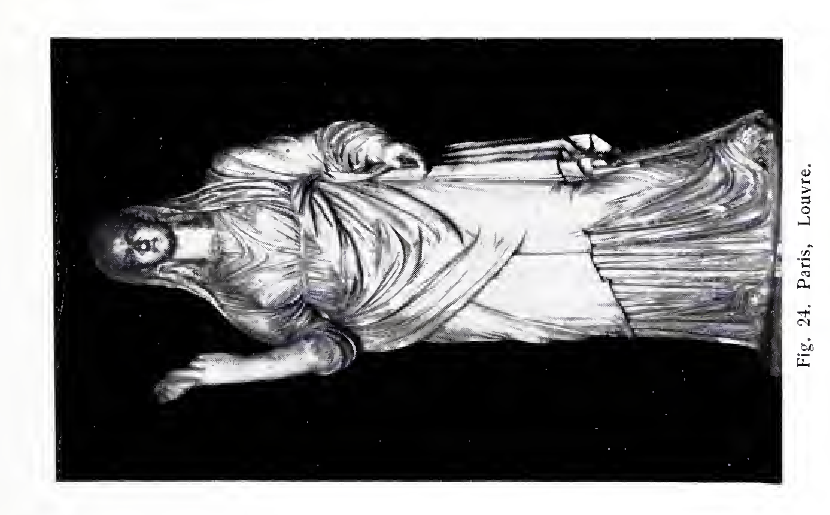


Fig. 24. Paris, Louvre.



Fig. 23. Florenz, Uffizien.



Fig. 25. Rom, Museo Nazionale.



Fig 26. Rom, Forum.*)

*) Für die gütige Überlassung der Klischees habe ich dem Redakteur der „Archaeologiai Értesítö" Herrn Hofrat Prof. Josef Hampel zu danken.

Nachtrag.

Ad S. 123 ff. — Ganz neuerdings im Märzhefte (1908 p. 331—333) der „The Burlington Magazine“ hat Cecil Smith eine interessante, aus Trentham stammende weibliche Gewandstatue veröffentlicht, die für das British Museum erworben wurde. Auf der Basis befindet sich die Inschrift: P. Maximina. Sextili. Clementis. Die Statue schließt sich historisch und künstlerisch eng an die idealen Porträtfiguren aus Magnesia an. Auch sie ist eine Wiederholung eines bekannten Typus des 4. Jahrhunderts im Sinne des absterbenden hellenistischen Kunstempfindens. Arbeit und Inschrift weisen die Figur in das 1. Jahrhundert v. Chr. Herr Cecil Smith hat meines Erachtens einen argen Fehlgriff begangen, wenn er die Statue und die Inschrift zeitlich voneinander trennen will und die Figur für ein griechisches Originalwerk des 4. Jahrhunderts erklärt, die später im 1. Jahrhundert v. Chr. mit römischer Inschrift versehen zum Schmucke eines Grabes benutzt wurde. Der Stilcharakter und die Ausführung der Statue sprechen unwiderleglich gegen diese Annahme. Man stelle einmal eine original-griechische Gewandstatue des 4. Jahrhunderts, etwa die sogen. Artemisia oder die Themis von Rhamnus, neben die Figur aus Trentham, um den gewaltigen Unterschied in der Arbeit und im Formempfinden klar zu fühlen. — Endlich bemerke ich noch, was Cecil Smith entgangen ist, daß wir von diesem statuarischen Typus noch zwei andere Wiederholungen besitzen: die eine mit modernem Kopf im Saal der Inschriften in den Uffizien zu Florenz (Amelung: Führer Nr. 112), die andere mit römischem Porträtkopf (2. Jh.) im Palazzo Lazzeroni zu Rom (E. V. 1170). Auch am Musensarkophag in München (Furtwängler: Beschreibung der Glyptothek Nr. 326) wurde dasselbe Motiv als eine Musenfigur benutzt. (Vgl. S. 198 der vorliegenden Arbeit.) Siehe über die Statue aus Trentham den Aufsatz von E. Gardner: Journ. of hell. Stud. 1908 und meine Notiz im Junihefte der „The Burlington Magazine“.

Ad S. 176. Der hier besprochene praxitelische Typus hat durch seine eminente Schönheit schon im 18. Jahrhundert den Blick der Künstler an sich herangezogen. Wir besitzen in dem Skizzenbuch eines namenlosen Künstlers eine recht flotte, gewandte Zeichnung (C. Robert, Römisches Skizzenbuch aus dem 18. Jahrhundert; 20. Hallisches Winckelmannsprogramm S. 45 Nr. 198, 199), die offenbar nach einem Exemplar dieser weit verbreiteten Schöpfung gefertigt wurde. Dies zu erwähnen erscheint mir um so bedeutungsvoller, da die Skizze von Helbig und Robert (im Text zu Nr. 198) fälschlich mit einem anderen Typus (Museo Torlonia 35) identifiziert wurde. Was die Figur in der linken Hand hält, ist keine Rolle, wie Robert meint, sondern offenbar die flüchtige Andeutung vom Ähren- und Mohnbündel.

Ad S. 178/179. Hier ist noch eine wichtige Porträtstatue des Museums zu Syrakus Nr. 697 zu nennen, die mir erst ganz neuerdings durch die Liebenswürdigkeit Paolo Orsis bekannt geworden ist. Obzwar künstlerisch nicht hervorragend, beansprucht die Figur durch ihren zugehörigen trajanischen Kopf doch erhöhtes Interesse. Sie steht im Motive der großen Herculanerin. Die Einzelausführung des Gewandes ist recht roh und derb, echt im Sinne der trajanischen Zeit. Die nächsten Paralellen im Stil und in der Arbeit bieten: die Porträtstatue aus Aphrodisias und die sogen. Matidia in München. Beide bekunden denselben groben, derben Geschmack in der Faltenführung. — Der Kopf der Statue in Syrakus ist zwar gebrochen, aber nach P. Orsis Mitteilung zweifellos zugehörig. Er sitzt mit einer leichten Wendung nach links am Körper. Die Frisur mit dem hochemporragenden Lockentoupet, das nur leise nach rückwärts geneigt ist, verweist die Statue in die flavisch-trajanische Zeit. Der Ausdruck mit dem geistlosen, nüchternen Ernst hat noch viel Flavisches an sich, allein die klare Gliederung des Knochenbaues, die knappe, scharfe Modellierung der Einzelformen steht schon in starkem Gegensatze zu den schwammigweichen, zerfließenden flavischen Bildnissen.

Ad S. 188 ff. vgl. J. Strzygovski, Hellas in des Orients Umarmung, Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1902 Nr. 40 und 41. — W. Altmann, Die Römischen Grabaltäre der Kaiserzeit S. 285 ff.

Ad S. 199 Nr. 3. Von dieser Figur hat der oben erwähnte Künstler des 18. Jahrhunderts auch eine Skizze entworfen. Siehe Robert a. a. O. S. 1 und 42 Nr. 175.

Der Knielauf
und die Darstellung des
Laufens und Fliegens
in der älteren griechischen Kunst

Von

Eduard Schmidt



Vorwort.

Das Material, welches der folgenden Abhandlung zugrunde liegt, ist dem Verfasser nur zum Teil aus eigener Anschauung bekannt. Außer in den Münchener Sammlungen konnte ich in Karlsruhe, in Brüssel und im Britischen Museum, zuletzt noch während der Korrektur in Rom, für dieses Thema Beobachtungen sammeln. Wie ich hierbei von seiten der Vorstände, deren Unterstützung ich in Anspruch nahm, von Herrn Professor Wagner in Karlsruhe und Mr. Arthur Smith in London das freundlichste Entgegenkommen erfuhr, so bin ich weiter vielen Fachgenossen zu Dank verpflichtet — wie man aus dem Text ersehen wird — die den Erhaltungszustand einzelner Stücke nachgeprüft oder durch Übersendung von Photographien das zuverlässige Material vermehrt haben. Herr J. de Mot in Brüssel hat sogar die Mühe nicht gescheut, eine ganze Reihe von Detailaufnahmen für mich herstellen zu lassen, und sie mir übrigens mit freier Publikationsbefugnis übermittelt. Herr L. Messerschmidt hatte die Güte, die Siegelzylinder der Berliner Vorderasiatischen Abteilung auf Beispiele des „Knielaufs" durchzusehen, sodaß ich ihm die Kenntnis der beiden wichtigen unten abgebildeten Stücke verdanke.

Eine kleinere Zahl von Denkmälern wird hier zum ersten Male publiziert; sie sind nach Möglichkeit deutlich gegeben worden. Von zwei Vasenbildern in München, die bisher nur in Umrißzeichnung abgebildet waren, hat Herr Prof. Reichhold gütigst neue genaue Aufnahmen gefertigt. Im übrigen wollen die Abbildungen nichts anderes sein als Merkblätter zur Bequemlichkeit des Lesers — Merkblätter für die Stellung der Figuren; in allem weiteren Detail können sie die Originalpublikationen keinesfalls entbehrlich machen.

Diese Arbeit hat in etwas anderer Form im Juni 1907 der philosophischen Fakultät München vorgelegen als Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde. So ist es noch eine Dankesschuld, zu der ich mich zu bekennen habe. Herr Professor von Bissing hat besonders die Teile, die sich mit orientalischen Monumenten beschäftigen, Furtwängler — dessen immer frische Anregungskraft wir heute entbehren — den Fortschritt des Ganzen durch persönliche Anteilnahme gefördert. Es versteht sich aber, daß ein Dank nach dieser Seite weit mehr umfaßt, als im einzelnen benannt werden könnte.



I.

Ernst Curtius hat 1869, im 29. Winckelmannsprogramm, dem „Schema des halben Kniens“ einen eigenen Aufsatz gewidmet. Schon vor ihm war die Erscheinung „häufig berührt“, nur eben „noch niemals im Zusammenhang behandelt worden“. Das will heißen, daß eine eigentümliche Art, die menschliche Gestalt im Laufen und im Fliegen darzustellen, das Interesse auf sich gezogen hat in einer Zeit, der es fernlag, solchen Problemen der bildnerischen Auffassung der Natur eigens nachzugehen — so hat sie auch nur diesen einen Typus des Laufes unter den mannigfachen Ausdrucksformen der griechischen Kunst beachtet. Die Sonderstellung ist dem Schema bis heute geblieben: keine andere Wiedergabe des Laufes oder Fluges ist durch einen Terminus ausgezeichnet, der wie der „Knielauf“ der archäologischen Wissenschaft geläufig wäre. Es ist das Fremdartige der Erscheinung, welches die Aufmerksamkeit auf das Schema gelenkt hat: wer sollte, der nur von halbem, d. i. einseitigem, Knien hört, darin das Laufen vermuten? Und doch ist mit diesem Ausdruck bezeichnet, was wir sehen: auch in der Anschauung ist der Sinn des Laufes nicht unmittelbar gegeben.

Nehmen wir ein Beispiel — das bekannteste, die Nike von Delos, in der verbreiteten Rekonstruktion von Studniczka.[1]) Nach dem Gesamteindruck scheint sie zwar nicht geeignet, jene Tatsache zu demonstrieren. Denn daß sie fliege, ist nach allen äußeren Umständen eine notwendige Vorstellung; weil sie in der Luft ist, bleibt der Gedanke an das Knien ausgeschlossen. Die Frage ist aber, wie das Fliegen vor sich gehe, wie

[1]) „Die Siegesgöttin“ T. 2 Fig. 7; Springer-Michaelis VIII. Aufl. Fig. 303.

weit die Stellung der Beine im besonderen das Geschehen einleuchtend und natürlich wiedergibt. Man wird das Absonderliche zugestehen müssen; „ungeschickt hampeln Arme und Beine durch die Luft", so hat Studniczka das Motiv charakterisiert. — Die Behauptung rechtfertigt sich besser, wenn wir die gleiche Stellung, mit den stark gebeugten Beinen und dem tief gesenkten Knie, auf den Erdboden versetzt sehen. Man betrachte das Relief (Abb. 1), einen neueren Fund aus Athen, welches einen Jüngling zeigt — nackt und mit leeren Händen, nur den Helm auf dem Kopfe.[1]) Die Deutung macht Schwierigkeiten; alle bisherigen Besprechungen gehen von dem festen Punkte aus, daß der Jüngling in raschem Lauf begriffen ist.[2]) Aber unsere Erinnerung an den wirklichen Lauf, geschweige denn die Erfahrung selbst, bietet nichts Ähnliches; und ebensowenig ist das Motiv geeignet, die Phantasie zur Vorstellung irgendwelchen Vorwärtsstrebens anzuregen: sehen wir völlig ab von dem gesenkten Kopfe, der dieser Wirkung entgegenstehen mag — auch sonst ist in den strengen Hauptlinien, die der Senkrechten und Wagrechten folgen, nichts, was auf die Vorwärtsbewegung hindeutete.



Abb. 1.

In der Tat haben wir die Bedeutung des Schemas gelernt; nicht anders, wie das Zeichen einer fremden Schrift. Der Mangel der Anschaulichkeit erklärte sich leicht als unvollkommene Ausdrucksweise einer primitiven Epoche. Der Sinn aber knüpfte sich bald ganz so unmittelbar an das Bild, wie eben an den Buchstaben der Laut, die Vorstellung des Gegenstandes an das geschriebene oder gesprochene Wort.

---

[1]) Ephem. 1903 T. 1; darnach hier wiedergegeben mit Hinzufügung der wahrscheinlichsten Ergänzung (vgl. darüber unten Abschn. III).

[2]) Philios, Ephem. 1903 Sp. 47; Perrot-Chipiez VIII (1903) S. 649; Svoronos, Das Athener National-Museum S. 90 (n. 1959, T. 26). Lechat, La sculpture attique avant Phidias (1904) S. 297 f.

Ist der Sinn des Schemas nicht unmittelbar deutlich, so war er zu beweisen. Ernst Curtius, in der erwähnten Abhandlung, hat sich diese Aufgabe in der Tat gestellt. Der Titel spricht von den „knienden Figuren der altgriechischen Kunst“, und kennzeichnet so den Standpunkt des naiven Betrachters. Der Beweis ist dennoch wenig streng geführt. Beispiele werden vorangestellt von Figuren, die „unverkennbar“, ja „augenscheinlich“ in lebhafter Bewegung sind — die es sind, trotzdem sie das Motiv des halben Kniens zeigen. Schon hier mußte die Frage sich aufdrängen, welche Umstände den so völlig neuen Eindruck hervorrufen. Curtius hat sie nicht gestellt; er begnügt sich, auf die „Haltung der ganzen Gestalt“ zu verweisen; er erwähnt gelegentlich das lebhafte Motiv der Arme (n. 9, 11, 15 seiner Tafel, S. 7—9), das Symbol der Flügel (S. 7 oben); einmal begründet er so: ein Knien auf Wellen muß ein Laufen sein (n. 12 S. 7). Die Unterlassung ist um so bedenklicher, als sich solche Stücke in die Reihe eingeschlichen haben, bei denen gerade durch die deutliche Abweichung von dem „Knien“ die lebhafte Illusion der Bewegung bedingt ist; es gilt dies für die Nummern 3, 4, 7 der Tafel. — Das zweite Argument ergibt sich für Curtius aus dem Wesen der dargestellten Personen. Er findet, daß für die Gorgonen und ähnliche geflügelte Gestalten das schematische Motiv in gleichem Maße typisch ist, wie der stürmische Lauf einen wesentlichen Zug ihres Charakters ausmacht. Daher sucht er auch für anders geartete Personen, so für große Götter und für Heroen eine ähnliche Betätigung als möglich zu erweisen. Aber die Motivierung erscheint in den meisten Fällen gezwungen. Der Lauf, so selbstverständlich er sich bei Hermes erklärt, wird bei Herakles z. B. auf dessen „siegreiche Ankunft“ bezogen, oder auf das „Kommen des Dionysos und seiner Gaben“; auch Apollon ist „ein wandernder, zu Wasser und zu Land kommender Gott“. Es liegt auf der Hand, daß alle diese Personen, selbst die Gorgo nicht ausgenommen, auch in anderer Lage oder Tätigkeit gedacht und dargestellt werden. Der Verfasser wagt indes auf die angebliche innere Wahrscheinlichkeit zusammen mit der Analogie der ersten augenscheinlich bewegten Gruppe von Beispielen die Vermutung zu gründen, daß auch solche Figuren, die für den Anblick unzweideutig knien, dennoch in lebhafter Bewegung gedacht sind. Das Schema ist mehr als eine uns

fremd anmutende Wiedergabe des Laufes. Der archaischen Kunst war es „Symbol der Schwungkraft, der Geschwindigkeit und Macht“.

Die symbolische Ausdeutung des Schemas durch Curtius hat keine Anhänger gefunden. Sein Beweis für den unmittelbaren Sinn ist dennoch nicht erneuert worden. Man hat sich vielmehr im gegebenen Fall auf ihn berufen.[1])

Kalkmann war der einzige, der später noch ausführlich von dem Schema handelte: 1895 im Jahrbuch des Deutschen Instituts.[2]) Aber er kennt keinen Zweifel an dem Sinne des Schemas, ja, er hat seine Geltung weiter ausgedehnt als irgend jemand vor ihm oder in der Folge. Er hat das Material gegenüber Curtius aus alten und neuen Funden gewaltig vermehrt: es ist Material für die Stellung — für den Autor in eben solchem Umfang Material für die Wiedergabe des Laufes. Das Schema gilt nach seiner Meinung von der mykenischen Zeit bis tief in die freie Kunst des 5. Jahrhunderts. Daneben, als Ausnahme, gibt es eine Verwendung im „uneigentlichen Sinn“: sie wird behauptet bei Werken des 5. und 4. Jahrhunderts, wenn sich die Stellung in einem Zusammenhang findet, der das Laufen ausschließt.[3]) Sie ist anerkannt auch bei einer Darstellung des frühesten schwarzfigurigen Stils, der Szene mit Achilleus, der hinter dem Brunnen auf Troilos lauert, auf älterkorinthischem und kyrenäischem Fabrikat.[4]) Die Schwierigkeit, die sich daraus ergibt, hat Kalkmann nicht gesehen: wie konnte der alte Betrachter, wie sollen wir entscheiden, ob das Schema im ursprünglichen oder im übertragenen Sinn verwendet ist? Kalkmanns Anschauung, die nur eine Ausnahme von der „eigentlichen“ Bedeutung zugibt, wenn die ganze Situation dazu zwingt, ist ihm gerade bei dem Hauptproblem, dem seine Arbeit galt, verhängnisvoll geworden. Bei dem Jüngling von Subiaco, wie jeder Einzelfigur, gab es keine anderweitig bestimmte Situation und damit für Kalkmann kein Hindernis, einen Laufenden

[1]) Homolle bei der Publikation der Nike von Delos: BCH 1879 S. 396, 1. — Philios, Ephem. 1903 Sp. 47, 1; Sal. Reinach a. u. a. O.

[2]) S. 46 ff., dazu eine Ergänzung: 1896 S. 197 ff., worin er seine Anschauungen gegen Koertes Einwände aufrecht erhält.

[3]) Westgiebel von Olympia: Kalkmann S. 75 Anm. 117. Grabrelief der Mnesagora und des Nikochares: Jahrb. 1896 S. 199 (abgeb. ebenda S. 13).

[4]) Ka. Anm. 86 S. 69 f.

in ihm zu sehen. — Der Wert seiner Materialsammlung wird erhöht durch die Heranziehung anderer Lauftypen. Es ist das erste Mal, daß überhaupt systematische Beobachtungen unter diesem Gesichtspunkt angestellt werden. Wiederum ist freilich die Auswahl nicht kritisch; die gleiche oder ähnliche Gliederhaltung wird ohne Bedenken in einheitlichem Sinn gedeutet;[1]) häufiger noch sind andere Motive, die Ausfallstellung, überhaupt das Ausschreiten verschiedenster Art, der Laufbewegung gleichgesetzt;[2]) und es bleibt im wesentlichen bei der Aufzählung: das Nebeneinander mehrerer Typen wird überall einfach hingenommen, die Gleichzeitigkeit nicht nur, sogar die Verwendung auf dem gleichen Vasenbild.[3]) Dabei ist Kalkmanns Interesse im Kern auf eine historische Feststellung gerichtet: es gilt, den Jüngling von Subiaco als ein Werk des 5. Jahrhunderts, sein Motiv als das des raschesten Laufes zu erweisen; es gilt also, was unser Thema angeht, die Dauer des „Knielaufs“ bis in die Zeit der freien Kunst zu sichern. Kalkmann glaubt an diese Dauer; Myron selbst soll den Läufer Ladas in keiner andern Haltung dargestellt haben.

Die These gab den Anlaß, daß Gustav Koerte ihr gegenüber für die Vulgata eintrat:[4]) diese beschränkte den Knielauf auf die archaische Epoche — in die „ältere Zeit“ mit wenigen Ausnahmen hatte ihn schon Curtius verwiesen, für den indes die Datierung der Denkmäler, der attischen Vasen z. B., noch nicht in derselben geschlossenen Reihe feststand wie für uns. Freilich konnte schon der Begriff des „Schemas“ zu der Annahme führen, daß es der noch gebundenen Kunst angehöre. Kalkmann stellte die Untersuchung auf den natürlichen Boden, indem er einzig aus den Denkmälern die Dauer zu fixieren suchte. Koerte begründet gegen ihn, daß der Nachweis, das Knielaufschema sei bis in die Zeit der freien Kunst lebendig geblieben, nicht gelungen ist; die

[1]) So (Anm. 46) das Motiv der Heraklesbronze aus S. Oppermann im Cab. des méd. (Babelon-Blanchet n. 518) als Laufen mit freiem Schweben des vorgestreckten Fußes. Aber nur die ältere Auffassung wird allen Einzelheiten gerecht; für einen Laufenden ist der Körper zu stark vorgeneigt, der vorgesetzte Fuß kann die sichtbare Unterstützung nicht entbehren.

[2]) S. 64 Anm. 49, 65—67.

[3]) Dies bei der kalydonischen Eberjagd der Françoisvase: Ka. Anm. 104.

[4]) Jahrb. 1896 S. 11 ff.

Monumente, welche die Stellung zeigen, können aus der Situation heraus anders interpretiert werden.[1]) Er weist ebenso die Annahme einer Nachwirkung des Schemas ab da, wo in freier Kunst die gleiche Gliederhaltung ohne den Sinn der Fortbewegung auftritt.

Studniczka fixiert darnach das Vorkommen der freien Laufdarstellung,[2]) derjenigen, welche den vorgesetzten Fuß eben den Boden berühren läßt und den andern zurück und aufwärts geschwungen zeigt. Einzig diese Haltung kommt für einen bewegten Läufer myronischer Erfindung in Betracht; sie löst eben in der Zeit des Myron, also noch vor der Mitte des 5. Jahrhunderts, die „älteren Schemata“ ab, nachdem sie schon „in mykenischer Zeit und in frühionischer Flächenkunst[3]) vorbereitet“ war.

Während in dem Vortrag über Ladas eine Geschichte der Laufdarstellung postuliert wird, beschäftigt sich Studniczka in der „Siegesgöttin“ selbst mit der Entwickelung der Flugtypen.[4]) Es ist die fortschreitende „Milderung“ des Knielaufschemas, welche er an der Reihe der Nikebilder demonstriert. Andererseits wird der später herrschende Typus des Schwebens nach Vogelart — also bei passivem Verhalten des Körpers, mit dem Antrieb einzig durch die Flügel — bis etwa zur Mitte des 6. Jahrhunderts hinauf verfolgt.[5]) Das so gestaltete Schweben setzt Studniczka in Vergleich mit den Haltungen Schwimmender. Als zweites Vorbild neben dem des Vogels sollen sie den Künstlern Anregung zu den mannigfachen Variationen der phantastischen Bewegungsart geboten haben. Die Theorie des Physiologen Exner,[6]) die sich in

[1]) Bei dem Perseus, der den Graien das Auge raubt, ist das durch Boehlau geschehen (Ath. M. 1886). Wenn Koerte nur ein Heranschleichen annimmt, so hat er damit wieder andere Details der Erscheinung außer acht gelassen.

[2]) „Myrons Ladas“: Berichte der Sächs. Gesellschaft d. Wiss., Leipzig 1898 S. 349 ff.

[3]) Diese interessante Behauptung hat der Verfasser leider nicht durch Beispiele belegt; eine ausführlichere Behandlung ist angekündigt, aber bisher nicht erschienen.

[4]) Die Siegesgöttin. Entwurf der Geschichte einer antiken Idealgestalt. Leipzig 1898 (Abschn. II—IV).

[5]) Abschn. V, die ältesten Beispiele Fig. 17: Kyrenäische Schale; Fig. 18: Klazomen. Sarkophag.

[6]) Studniczka, der auf sie verweist (S. 12 Anm. 2), ist unabhängig davon zu seiner Ansicht gekommen.

der gleichen Richtung bewegt, faßt diesen Punkt noch um einen Grad schärfer: es ist vorwiegend die Erinnerung an den Schwimmer, als die nähere erfahrungsmäßige Analogie, welche jene Bildungen ermöglicht.[1])

Ein entsprechender Versuch, die Entstehung des „Knielaufs“ zu erklären, ist von Salomon Reinach ausgegangen.[2]) Er beobachtete die Ähnlichkeit mit der Stellung eines Springenden, wie sie die Momentphotographie unmittelbar vor Erreichung des Kulminationspunktes festhält; er nimmt darnach an, daß auch die archaischen Figuren im Sprung, nicht im Lauf wiedergegeben seien und er bewundert die Schärfe der Naturauffassung in jener frühesten Epoche der griechischen Kunst. Der Gedanke wurde von Studniczka aufgenommen[3]) und weiter ausgeführt. Die Stellung, die vom Sprung herstammt, konnte für den Lauf verwendet werden: denn der Lauf vollzieht sich häufig in solchen Sprüngen. Noch näher lag die Übertragung auf den Flug: man nutzte die einzige Gelegenheit, den Menschen in der Luft zu sehen. Wichtig ist die Folgerung, die erst hier gezogen ist, daß der Urtypus des „Knielaufs“ die Gestalt in der Luft gezeigt haben müsse; es liegt eine Katachrese vor, wenn solche Figuren auf der Linie erscheinen.[4])

Furtwängler hat sich nur bei Gelegenheit, einmal aber in bedeutungsvollem Zusammenhang über das Schema geäußert: in der Geschichte der Steinschneidekunst.[5]) Sein Interesse ist auf das Schema als solches gerichtet; er schreibt der bloßen Stellung unabhängig von der Bedeutung eine Rolle zu innerhalb der älterarchaischen Kunst — es gehört zu dem Wesen dieser Epoche, daß sie immer nur „wenige einfache Schemata wiederholt, die sie mühsam gelernt hat“; dadurch steht sie in stärkstem Gegensatz zu der mykenischen Kunst, die jede Stellung unmittelbar aus der Situation sich schafft.[6]) Wenn der archaischen

---

[1]) Sigm. Exner, Die Physiologie des Fliegens und Schwebens in den bildenden Künsten (Wien 1882) S. 27 ff.

[2]) Chroniques de l'orient: Rév. arch. 1897 II S. 106.

[3]) Siegesgöttin S. 5 (Fig. 4).

[4]) Bemerkenswert auch der Zusatz: „abgesehen natürlich von Fällen, in denen das jetzt zu sehr beiseite geschobene wirkliche Knien oder Niederducken gemeint ist“; das ist offenbar im Hinblick auf Kalkmanns Arbeit gesagt.

[5]) Die antiken Gemmen. Leipzig-Berlin 1900.

[6]) Gemmen III S. 53, 72, 94.

Kunst der Typus mit dem tief gesenkten Knie als solcher geläufig war, erklärt es sich erst, daß er in zweifacher Bedeutung und Variation auftritt: als wirkliches Knien und als „Knielauf". Beide Formen unter gleichen Umständen verwendet erscheinen besonders häufig auf Gemmen und Münzen wie im Inneren von Schalen — hier auch besonders lange, über die archaische Epoche hinaus;[1]) dies ist eine häufig wiederholte Beobachtung; schon Curtius hat sie seinem Aufsatz am Schluß angefügt — mit der gleichen Begründung: das Schema eignet sich in hervorragendem Maß zur Füllung eines runden oder ovalen Bildraumes.

Die Verwendung zur Wiedergabe des Laufes war freilich auch für Furtwängler selbstverständlich. Das Problem der Entstehung solcher Darstellungsweise hat ihn nicht beschäftigt. Er erklärt sich für die Herkunft des „Knielaufs" aus assyrischer Kunst.[2]) Schon Dümmler[3]) und Kalkmann[4]) hatten sie erwogen. Während aber bei Dümmler die Behauptung sich beschränkt auf die Gruppe des „knienden" Mannes zwischen symmetrischen Tieren, blieb für Kalkmann — der auch hier von dem Laufschema nicht abläßt — der Zusammenhang zweifelhaft, weil die assyrischen Beispiele „eine einheitliche Ausdeutung im Sinn der Ruhe oder Bewegung nicht zulassen". Furtwängler hat die Abhängigkeit im weitesten Sinne ausgesprochen, die Bedenken Kalkmanns nicht berücksichtigt. — Nicht genug der Widersprüche: seine Anschauung und die These von Reinach und Studniczka schließen sich aus. Die assyrischen Vorbilder sind auf der Erde dargestellt; und die archaisch-griechische Kunst verwendet nach Furtwängler die Stellung für den heftigen Lauf — für den Flug, sofern sie ihn als ein Laufen durch die Luft behandelt. Das ist doch nur ein äußeres Symptom des Gegensatzes; der Unterschied geht tiefer: wo Reinach eine unerwartet scharfe Naturbeobachtung konstatiert, behauptet Furtwängler Entlehnung aus fremder Kunst und schematische Wiederholung. —

Eine neue Bearbeitung des Gegenstandes kann das Material in weiterem Umfang, als es bisher geschah, heranziehen. Sie kann ver-

---

[1]) a. a. O. S. 94.

[2]) a. a. O. S. 442.

[3]) Röm. Mitt. 1888 S. 164 f.

[4]) Jahrb. 1895, Anm. 74.

suchen, eine Scheidung in zeitliche und lokale Gruppen durchzuführen. Alle Arten der Lauf- und Flugbewegung werden gleichmäßig zu beobachten, auf ihr gegenseitiges Verhältnis wird besondere Aufmerksamkeit zu richten sein. In der Frage des Knielaufs ist von neuem der Standpunkt geboten, auf den Ernst Curtius am Beginn seiner Untersuchung sich zu stellen gedachte: Keine Bedeutung des Schemas ist vorausgesetzt; die Kriterien sind aufzuzeigen, nach denen sich der Sinn der Stellung im einzelnen Fall für uns bestimmt.

II.

Es ist die älterarchaische Epoche der griechischen Kunst, von der wir die wichtigsten Aufschlüsse für unser Thema erwarten dürfen. Sie bezeichnet den Anfang einer unbestritten einheitlichen Entwickelung. Die Frage aber nach dem Zusammenhang mit den vorangegangenen und den umgebenden Kulturen kann zurückgestellt werden, da es eine selbständige Volksindividualität ist, die zu dieser Zeit von den überlieferten oder importierten Typen Besitz ergreift.

Die erste Betrachtung sucht daher diese Kunststufe zu isolieren, derart, daß auch zum Vergleich und zu Beweisen in erster Linie stets ihre eigenen Erzeugnisse herangezogen werden. Als Merkmal der älteren Zeit, da wir exakte Datierungsmöglichkeiten nicht besitzen, ist mit Absicht das äußerliche des Mangels von Falten am Gewand gewählt worden. Damit soll nichts behauptet sein, als daß im allgemeinen, innerhalb der griechischen Entwickelung, die Gruppen von Denkmälern, welche keine Falten geben, früherer Zeit und primitiver Stilstufe angehören.

Die beste Aussicht auf die Gewinnung fester Punkte bieten solche Beispiele, bei denen der Zusammenhang einer sinnvollen Handlung die Bedeutung der einzelnen Motive sichert. Da ist die Verfolgung des

Perseus durch die Gorgonen, die ein zwiefaches Moment für unseren Zweck besonders geeignet macht: sie gehört, wie oft betont worden ist, zu den ältesten mythischen Gegenständen, deren sich die griechische Kunst bemächtigte, und sie ist gerade in der frühesten Epoche auch besonders beliebt gewesen, sodaß wir eine ganze Reihe von ansehnlichen Beispielen besitzen. Ich führe sie zunächst nebeneinander auf, um zu beobachten, was sie über die Haltung der Glieder beim Laufen und Fliegen lehren.

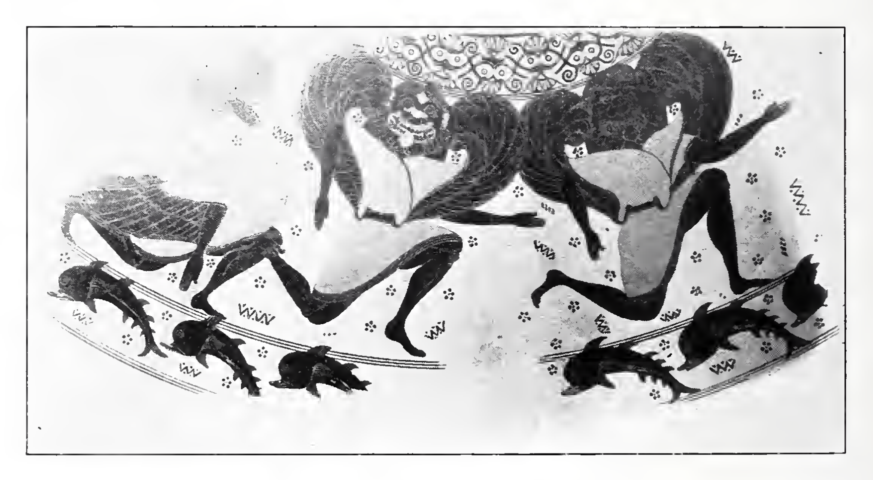


Abb. 2. Detail von der Netosamphora in Athen.

Die bekannte große Amphora in Athen, mit dem Kampf des Herakles und ΝΕΤΟΣ: Ant. Denkm. I T. 57 (darnach hier Abb. 2), zeigt als Hauptbild zwei Gorgonen, die sich von der Enthaupteten entfernen, in der Luft (der Fuß der einen schneidet die Bodenlinie — man mag zweifeln, ob das auf Flüchtigkeit beruht, oder ob der Fuß als auftretend gedacht war; gewiß ist, daß er bei der andern Figur sich in der Luft befinden soll). Ihr Motiv ist von eigenartiger Energie: die Beine aufs stärkste gebeugt, der Oberschenkel des vorgesetzten bis zur Wagrechten hinaufgezogen, das zurückbleibende Knie zum Niveau der vorderen Ferse gesenkt. Der Eindruck der Vorwärtsbewegung wird doch nicht durch diese Merkmale, sondern im Widerspruch mit ihnen durch die Neigung des Körpers nach vorwärts bestimmt — mehr noch dadurch, daß der

zurückbleibende Unterschenkel entschiedener, als sich dabei von selbst ergibt, gehoben ist.

Das Motiv kehrt genau so wieder bei dem inschriftlich bezeichneten Perseus auf der Schüssel von Aegina, die Furtwängler veröffentlicht hat (Arch. Ztg. 1882 T. 9, S. 197. Berlin n. 1682); die Figur befindet sich hoch über der Bodenlinie[1]) und diese Situation ist eindringlich zur Wirkung gebracht durch die Zusammenordnung mit der stehenden Athena und einer zweiten schreitenden Figur (von welcher nur ein Fuß erhalten ist; Furtwängler vermutet Hermes in ihr). Dasselbe Gefäß liefert eine wertvolle Ergänzung zu unserer Serie in Gestalt der beiden Harpyien (Abb. 3); auch hier werden wir durch die Beischrift über die Bedeutung dieser im übrigen rein menschlich gestalteten Flügelwesen unterrichtet; daß sie aber im Laufe dargestellt sind, bringt ihr Anblick unmittelbar zum Bewußtsein: der Körper ist im ganzen stark vorgelegt; die Beine sind entschieden gespreizt, das zurückbleibende dabei völlig gestreckt, das andere mäßig gebeugt; und auch seine Ferse ist vom Boden gelöst. Sie laufen auf dem Boden.



Abb. 3.
Detail von der Schüssel von Aegina.
(Berlin.)



Abb. 4.
Von „tyrrhenischer“ Amphora im Louvre.

Zu dem ersten Typus führt das Bild einer „tyrrhenischen“ Amphora zurück: im Louvre E 857 (Abb. 4).[2]) Es ist auch die gleiche Anordnung der Gorgonen wie auf der Netosvase; aber es zeigt sich ein wesentlicher Unterschied: die Beine der Laufenden sind aufs lebhafteste gespreizt, wodurch auch das Motiv des emporgeworfenen Unterschenkels zu stärkerer Wirkung im Sinne der Bewegung gelangt. Die Füße über der Boden-

---

[1]) Die Gorgonen sind auf einem anderen verlorenen Feld vorauszusetzen. Die Netosvase ist im wesentlichen intakt; Perseus war nie auf ihr dargestellt.

[2]) Nach Mon. d. Inst. VIII 34. Die Medusa ist „repeinte“. Eine photographische Reproduktion des ganzen Gefäßes: H. Thiersch, Tyrrh. Amphoren T 2; die Stellungen, auf die es in diesem Zusammenhang ankommt, erscheinen auf ihr ungünstig verkürzt.

linie. — Dieselbe ausdrucksvolle Variante bietet eine auch sonst verwandte Hydria in Wien (Masner n. 221. Ann. d. Inst. 1866 tav. R = Abb. 5). Sie erscheint ungetrübt bei dem Perseus, der hoch in der Luft dahineilt. Anders die Gorgone: sie ist sehr groß gebildet, sodaß sie die ganze Höhe des Friesstreifens einnimmt; nicht nur der vordere Fuß, auch das gesenkte Knie berühren die Linie. Es ist nicht künstlerische Absicht, die hier waltet; die relative Größe ist ebenso singulär, wie die Beschränkung auf eine Gorgone als Verfolgerin; und durch die Art, wie die Nachbarschaft der stehenden Gestalten in diesem Fall den Widersinn verstärkt, wird der Eindruck vollendet, daß wir es mit dem Erzeugnis eines geringeren Handwerkers zu tun haben, der ohne Verständnis eine vorhandene Darstellung ausnutzte.[1] — Wir finden die gleiche Stellung, ein wenig zahmer, noch auf einer attischen Schale (von der tiefen Form, mit abgesetztem Rand) in Berlin (n. 1753; Gerhard, Trinkschalen T. 2, 3). Die Reihe der Laufenden ist um Hermes vermehrt, der vor den Rächerinnen hereilt. Ihre Füße, mit Ausnahme des vorgesetzten der zweiten Gorgone, sind hier trotz des niederen Frieses über der Linie; die Publikation von Gerhard ist darin zu korrigieren.[2])



Abb. 5. Von attischer Hydria in Wien.

Die Gestalten, ohne Hermes, sind auf drei Felder verteilt auf dem Dreifuß aus Tanagra (Abb. 6), in Berlin n. 1727. (Loeschcke: Arch. Ztg. 1881

[1]) Zu dem gleichen Resultat kam Loeschcke auf Grund der Verderbnis der Inschriften: Arch. Z. 1876 S. 110. — Ein anderes Urteil setzt dagegen die Verwendung des Stückes durch Studniczka voraus (Serta Harteliana S. 75); er denkt sich so das *βαίνειν* der Gorgonen, auf dem hesiodeischen „Schild des Herakles“, im Gegensatz zu dem Fluge des Perseus. Will man wirklich in dem Wechsel des Ausdrucks eine beinahe wissenschaftliche Exaktheit der Beschreibung sehen, so bietet die Schüssel von Ägina die zutreffende Illustration (nur nicht beide Bewegungsarten in derselben Handlung). Der zweite Beleg von Studniczka (nach Knatz) beruht auf ungenauer Reproduktion: Gerh. A. V. T. 88; die Figuren bewegen sich in Wahrheit hoch über der Bodenlinie: s. u. Abb. 43 (Halsamphora in München: J. 619).

[2]) Nach freundlicher Mitteilung von R. Hackl.

S. 29 T. 3.) Die zierlichen Figürchen zeigen die Aktion des Luftlaufes in lebendigster Ausprägung; das Spreizen der Beine nähert sich der äußersten Möglichkeit. Die Beinstellung differiert ein wenig: das zurückbleibende ist mehr und weniger gebeugt, bei der einzelnen Gorgone (in Feld III) beinahe gestreckt: diese repräsentiert überhaupt am deutlichsten den Typus, der zu dem bisher vorwiegend konstatierten einen Gegensatz bildet: der vorgespreizte Fuß ist, umgekehrt wie dort, der höhere.

Auch dieser Typus ist öfters bei der Darstellung des Abenteuers verwendet worden: er erscheint auf einer Lekythos in Paris (im Cabinet des médailles n. 277: de Ridder I S. 185, Ann. d. Ist. 1851 tav. P), nur mit dem Unterschied, daß die Figuren die ganze Frieshöhe füllen: der

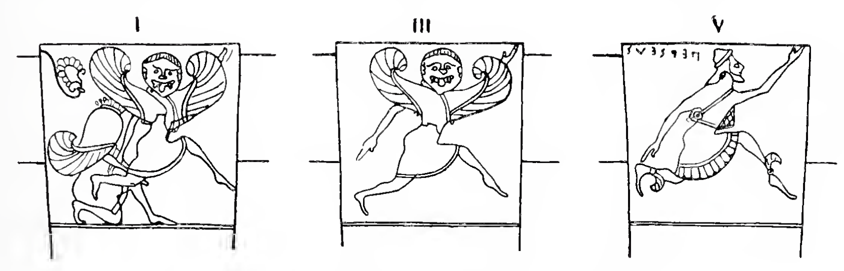


Abb. 6. Von attischem Dreifuß (Pyxis) aus Tanagra.

zurückbleibende Fuß berührt dabei mit der Spitze die Linie, aber er ist nach seiner ganzen Form nicht auftretend gedacht. — Eine Schale in London zeigt ihn verändert, derart daß die Beine bei mäßiger Spreizung stark gebeugt sind; der zweite Fuß tritt jedesmal auf den Boden auf (im British Mus. B 380, Journ. of hell. st. 1884 T. 43; S. 220: Cecil Smith). Außer durch Hermes ist die Reihe der Laufenden durch Athena vermehrt; zwei einzelne nackte Knaben, die ruhig stehen, sind dann noch mitten und am Ende zugefügt. Es ist wieder die tiefe Schalenform mit abgesetztem Rand.

Es bleibt endlich ein Deinos des Louvre zu erwähnen (mit Untersatz, E 874, Pottier II T. 60—62). Die Läufer, zwei Gorgonen und Perseus, die sich auf dem Erdboden bewegen, erinnern am meisten an die Stellung der Harpyien des Gefäßes aus Aegina: wie diese berühren sie mit beiden Füßen die Linie; auch das zweite Knie ist indes gebeugt; der vorgesetzte Unterschenkel einmal deutlich vorgeschoben: die Be-

wegung ist weit weniger energisch, die Darstellung unbeholfener als dort. —

Der allgemeinste Eindruck ist der einer beträchtlichen Mannigfaltigkeit! Das ist schon ein erstes Resultat; es gewinnt an Bedeutung durch die Tatsache, daß wir es mit einer rein attischen Reihe zu tun haben.[1]) Das Merkwürdigste aber: es sind mehrere vollkommen lebendige Ausdrucksmittel, über die schon die früharchaische Kunst verfügte. Nur eines der Motive ist wunderlich — unfrei, gewaltsam: es ist das auf der Netosvase und der Schüssel von Aegina vertretene. Aber gerade diese beiden Stücke darf man aus andern Gründen voranstellen, einer ältesten Epoche der Mythendarstellung zuweisen; die Füllornamente im Bildfeld und die Form der Gefäße verknüpfen sie noch mit Erzeugnissen des geometrischen Stiles. — Den alten Künstlern selbst war diese Lösung keine endgiltige. Der „tyrrhenische" Typus stellt eine Weiterbildung dar im Sinne gesteigerter Anschaulichkeit; und obwohl die äußere Ähnlichkeit über den Zusammenhang der beiden Typen kaum einen Zweifel läßt, ist der Unterschied in der Wirkung fundamental. Das Schematische, anschaulich nicht Ausdeutbare ist verschwunden — die Bewegung ungeschlacht noch immer, aber um so mehr geeignet für den Ausdruck des phantastischen Geschehens. — Der andere Typus, dessen Eigenart schon betont wurde, mag im folgenden als „Spreizlauf" bezeichnet werden nach dem charakteristischen Detail des vorgespreizten Beines.[2]) Das starke Beugen der Knie auf der Londoner Schale bedeutet innerhalb dieser Gruppe von Beispielen nur eine Variante. — Will man vergleichen, so wird man die Stellung der Harpyien — und wohl auch die weniger straffen Motive des Pariser Deinos — zu dem Spreizlauf in nähere Beziehung setzen. Es bleibt zu konstatieren, daß die Motive mit dem tiefen Beugen des Knies bei unserer Reihe nur für die Bewegung durch die Luft verwendet sind, der Spreizlauf unter beiderlei Umständen, seine Gefolgschaft für den Lauf auf der Erde. —

[1]) Der attische Ursprung ist bezweifelt worden, ohne daß die betreffende Ansicht zu vorherrschender Geltung gelangt wäre, bei dem Dreifuß aus Tanagra und der Schale des Brit. Mus., die aus Rhodos stammt; vgl. Noack, Ath. Mitt. 1907 S. 531 und Furtwängler bei Roscher I S. 1709.

[2]) Es ist dabei an die prägnante Bedeutung des „Spreizens" gedacht, welche ihm in der Sprache unserer Turner zukommt.

Es liegt nahe, die Ergebnisse dieser immerhin beschränkten Beobachtungsreihe nach Möglichkeit zu ergänzen durch die Betrachtung derjenigen Fälle, wo wir Flügelwesen einzeln oder in anders geartetem Zusammenhang auftreten sehen. Da freilich ist die Menge des Erhaltenen so groß, daß es geboten schien — hier wie für den weiteren Gang dieser Untersuchung — nur eine Auswahl charakteristischer Stücke vorzulegen. Da ein solches Unternehmen streng genommen die Kenntnis des ganzen Materials voraussetzt, so hat der Verfasser für dieses Wagnis besonders um Nachsicht zu bitten.



Abb. 7. „Rhodischer“ Teller im British Mus.

Auf Vasen beginnen, wie bekannt, die Flügelgestalten mit den orientalisierenden Gattungen, welche auf die spätmykenischen und geometrischen folgen. Im Rund eines „rhodischen“ Tellers sehen wir eine Gorgone (Abb. 7).[1]) Sie ist aufrecht dargestellt, die Beine sind wenig getrennt und fast völlig gestreckt. Dabei tritt doch das vorgesetzte in seiner ganzen Länge aus dem Gewand, dem einseitig offenen Peplos, heraus, wie es nur bei rascher Bewegung geschehen kann. So läßt sich aus diesem Zug auf die Bewegung schließen; die Darstellung aber ist befangen in dem Vorbilde einer ruhig stehenden Figur; wie diese geflügelte „Persische Artemis“ hält die Gorgo Tiere, es sind Gänse, symmetrisch in den Händen.[2]) — Auf Vasen der sogenannten protokorinthischen Gattung finde ich zweimal einen geflügelten Dämon mit Menschengesicht. Er erscheint ohne Zusammenhang mit den anderen Figuren dem umlaufenden Friese eingefügt und befindet sich gerade unter dem Henkel des Gefäßes. Auf einem Exemplar

---

[1]) Journ. of Hell. Stud. VI T. 59 Brit. Mus.

[2]) Die Füße überschneiden den umrahmenden Kreis; daraus möchte ich noch nicht auf ein beabsichtigtes „Dahinschweben“ schließen — wie Klein, Gesch. d. griech. Kunst I S. 67 f. Das Heraustreten des Beines hat derselbe richtig bewertet.

in Boston (Abb. 8)[1]) ist er sicher kniend dargestellt: nur das eine Knie berührt den Boden. Auf einem Berliner Stück hält der Dämon Schlange und Adler;[2]) die Beine sind entschieden gespreizt, das Knie ist nicht so tief gesenkt, daß der Unterschenkel auch nur gleich der Horizontalen verliefe; beide Füße treten nahezu mit ganzer Sohle auf. — Eine Scherbe aus Aegina ist nach dem Herausgeber[3]) von einer Fabrik, welche von der protokorinthischen abhängig scheint. Hier ist es eine geflügelte Figur mit noch weiter gespreizten Beinen, die aus einem solchen Fries erhalten ist. Leider fehlen die Füße; die Knie sind wenig gebeugt. — Die Ergänzung dieser Figur mit beiden Füßen auf der Linie wird wahrscheinlich durch ein Beispiel auf einem intakten Aryballos des British Museum;[4]) allerdings ist es nur die außergewöhnliche Sauberkeit der Zeichnung, die hier an sorgfältige protokorinthische Stücke erinnert, aber die Dekorationsweise ist auch von der gewöhnlichen korinthischen sehr verschieden: der Dämon bedeckt nur einen kleinen Teil der verfügbaren Fläche, die im übrigen ganz von Füllornamenten frei ist.[5]) — Die korinthische Massenware bringt nicht selten geflügelte Dämonen an, auf Aryballen und schlauchförmigen Lekythen; wie sie stets die ganze Fläche, und sei es mit völlig bedeutungslosen ornamentalen Tupfen, zu decken bestrebt ist, so legt sie auch solche Einzelgestalten ganz um die Rundung des Gefäßes herum, derart daß die entgegengesetzten Enden der Flügel sich nahezu, unter dem Henkelansatz, berühren. In übertriebener Form erscheint auch hier einmal das Spreizen bei der Gorgone einer Londoner Lekythos (A 1395; Six,



Abb. 8. Fries einer „protokorinthischen" Lekythos in Boston.

[1]) Amer. Journ. 1900 T. 5.

[2]) Anz. 1895 S. 33 n. 13; die obige Beschreibung stützt sich auf eine Skizze, die ich R. Hackl verdanke.

[3]) Pallat, Ath. Mitt. 1897 S. 307 „Außen blaßgelb und glatt, innen rötliche Tonfarbe".

[4]) A 1082; von mir dort untersucht, ebenso die weiterhin zitierten Stücke des gleichen Museums.

[5]) Zierliches Schachbrettmuster und weiblicher Kopf auf dem Henkel.

J. h. st. VI S. 281): die Beine sind fast bis zur Wagrechten auseinandergezogen. Sonst aber, bei den zahlreichen Dämonen mit menschlichem Gesicht, herrscht das Motiv, welches mit dem Spreizen der Beine das tiefgesenkte Knie verbindet (z. B. Louvre E 586, T 43. — Mon. d. Lincei I S. 865; flauer in der Bewegung: ebenda S. 890); wo eine Bodenlinie vorhanden ist, tritt der vordere Fuß auf: Brit. Mus. A 1408 und A 1394 (hier zwischen sitzenden Sphinxen, auf großer Lekythos mit zwei Friesen). In gleichem Fall kann es geschehen, daß auch das Knie auf der Linie aufruht (wie Mon. Lincei I S. 819. Brit. Mus. A 1393, 1398), der Unterschenkel ist dennoch entschieden gehoben. Dies Detail trafen wir schon ebenso bei der Gorgone einer tyrrhenischen Amphora; der flüchtig dekorative Charakter der in Rede stehenden korinthischen Gruppe erlaubt die dort vorgebrachte Erklärung zu wiederholen: daß der Zeichner die Stellung, die für den Lauf durch die Luft in Übung war, gedankenlos wiederholt und dabei mit dem Boden in Berührung gebracht hat. — Eine wesentlich mattere Form ohne das ausgeprägte Spreizen und mit ungefähr gleicher Höhe der Füße konstatiere ich auf mehreren besonders flüchtigen Stücken: Louvre A 465 (T. 16). — Cesnola, Coll. of Cypriote Antiqu. III T. 149, n. 1106. — München J. 2007 (hier die Extremitäten völlig verkümmert). Wir sehen sie aber auch im Fries einer Pyxis in Brüssel (Abb. 9),[1]) hier sogar auf der Linie und mit vollem Auftreten der einen Sohle. Das ist zum erstenmal eine Stellung, der mit allem Recht die Benennung als „Knielauf" zukommt — ein Laufen, das dem Knien ähnlich sieht. Auf dem Bostoner protokorinthischen Gefäß ist es ein Knien, bei dem der Sinn des Laufens zu beweisen wäre; hier bringt die Neigung der Gestalt nach vorwärts zusammen mit der Lösung des zurückbleibenden Fußes[2]) die Vorstellung des Laufes zustande — trotz des herabgebeugten Knies.

Ein ähnlicher Wechsel der Details wiederholt sich auf den korinthischen Krateren a colonnette. So erscheint unter den Henkeln eines

---

[1]) A 1035. — Eine Reihe von Aufnahmen aus Brüssel, und die Erlaubnis der Publikation, verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn de Mot.

[2]) Er ist hier durch die Pfote der Sphinx zum Teil verdeckt; die Art der Lösung ist deutlich bei der fast kongruenten Figur: Mon. Lincei 1907 S. 619 Fig. 427: nur die Spitze des langgestreckten Fußes berührt den Boden.

solchen Gefäßes in Neapel,[1]) und durch die Henkelansätze isoliert, einerseits ein bärtiger Dämon in der „tyrrhenischen“ Variante, doch mit beiden Füßen auf dem Boden;[2]) sein Pendant dagegen, ein unbärtiger, ist kniend dargestellt, die Beine dabei nur unbedeutend gespreizt. — Weiter, auf den Henkelplatten eines Kraters im Louvre (E 629 T. 46): der Typus der Netosvase, nur etwas gewaltsam zur Füllung des rechteckigen Feldes verwendet. Gorgonen an gleicher Stelle auf dem Amphiaraoskrater in Berlin;[3]) es ist das Knielaufschema, durch einzelne Züge in geringem Grade belebt; andererseits ist es offenbar auf der Bodenlinie gedacht: der Rand des Feldes vertritt ihre Stelle.



Abb. 9. Große korinthische Pyxis in Brüssel.

Unter dem Typenvorrat der chalkidischen Töpferei treffen wir abermals mehrere Varianten: auf der Rückseite einer Hydria in

---

[1]) Heydemann Nr. 683. Gerhard A. V. 220, eine vielfach ungenaue Abbildung; die Dämonen sind fälschlich in den Fries übertragen, die Tonfarbe in Wirklichkeit gelbgrün.

[2]) Unter dem zweiten Fuße ist die Farbe ausgeflossen, das Auftreten war also möglicherweise nicht beabsichtigt; die gleiche Erscheinung, in geringerem Grade, unter dem Knie des unbärtigen Dämons. Gerhards Tafel gibt nur die Stellung des bärtigen genau. — Für die Feststellung aller dieser Einzelheiten durch Skizze und Beschreibung habe ich L. Curtius zu danken.

[3]) Nr. 1655 Ann. d. I. 1874 NO. Die Genauigkeit der Publikation in dem Detail der Beinstellung wird mir durch Hackl bestätigt.

Corneto,[1]) unter dem großen Henkel, ist eine Gorgone mit beiden Füßen auf der Linie dargestellt (Abb. 10); das vorgesetzte Bein ist merklich vorgebeugt, das andere aber lang nachgezogen, mit lockerem Knie; der Eindruck des Vorwärtsstrebens wird vervollständigt durch die Haltung des Rumpfes, der samt dem großen runden Gesicht schräg vorgeneigt ist. — Weniger eindeutig ist die Bewegung auf einer Halsamphora, die sich gleichfalls in Corneto befindet:[2]) die Gorgo zwischen abgewendet sitzenden Sphingen, in dem Streifen, der unterhalb der Henkel ringsumläuft; sie kniet auf einem Knie, der Körper ist aufrecht gehalten, die Beine wenig gespreizt; nur in der Haltung des zweiten Fußes, der nach hinten gestreckt ist, und der lebhaft vor- und rückwärts weisenden Arme zeigt sich auch hier das Bemühen, der Gestalt einen sichtbaren Bewegungsantrieb zu geben. Auf einer Bauchamphora in Petersburg begegnen wir dann zum erstenmal einer Einzelfigur im geschlossenen Feld.[3]) Während die andere Seite des Gefäßes Darstellungen aus der Sage bietet, dient auf dieser zum Schmuck des oberen friesartigen Feldes die symmetrische Gruppe „zweier Panther, die ein Reh zerfleischen“ — darunter im liegenden Rechteck die Gorgone, ihr Motiv der Knielauf ganz wie bei dem Dämon der korinthischen Pyxis; die vollständige Füllung des Raumes ist erreicht durch die ungewöhnliche Breite der Doppelflügel. — Dazu kommt endlich eine Amphora im British Museum, die mir bei Besichtigung des Originals nach Technik und Stil aus chalkidischer Fabrik zu stammen schien.[4])



Abb. 10.
Von chalkidischer Hydria in Corneto.

---

[1]) Erwähnt: Furtw.-Reichh. I S. 162. Phot. Moscioni 8262 (daraus ist das obige Detail entnommen).

[2]) Phot. Moscioni 8246. Die Dekoration auf der Schulter beinahe identisch auf der Amphora mit dem Tod des Achilleus: Mon. d. Inst. I, 51.

[3]) Erwähnt von Loeschcke: Bonner Studien S. 257. (Stephani 54.) Herr Conservator Pridik hatte die Freundlichkeit, eine Detailaufnahme der Gorgone für mich herstellen zu lassen.

[4]) B 16, abgeb. Berichte der Berliner Akademie 1846 T. 1 (Panofka). Der Katalog bestimmt sie als korinthisch; die Zusammenstellung mit der großen Sirene und die Zahl der Füllornamente bedeutet allerdings eine starke Verwilderung gegenüber den

Und wiederum welch ein Unterschied im Vergleich mit den dekorativ bedingten Gestalten! Es ist Perseus, den wir hier in wirklichem Flug die Luft durcheilen sehen, neben ihm die schreitende Gestalt des Hermes. Die Beine des Fliegenden sind weit getrennt; von den Füßen ist der vorwärtsbewegte gegenüber dem andern um ein weniges gehoben; die Stellung, die so die Erscheinungsweise des Spreizlaufs und des tyrrhenischen Typus mischt, trafen wir schon auf dem Dreifuß aus Tanagra, bei der Gorgone in Feld I.

Unbestritten ionische Vasen aus dem Osten, aus der älteren archaischen Epoche, sind noch immer eine Seltenheit; auch für diese Arbeit bedeutet das eine empfindliche Lücke. — Naukratis liefert keinen Beitrag und die Scherben von Daphnä beweisen nicht viel mehr als daß geflügelte Wesen auch auf der dortigen Keramik nicht selten waren: sie sind so ungünstig fragmentiert, daß wir gerade für die rasche Bewegung nichts daraus lernen können. Eine Gorgone ist vorhanden, in metopenartigem Felde: erhalten nichts als Kopf und Flügel;[1]) dann ein unbärtiger Dämon: das zurückbleibende Bein ist mäßig geknickt, das andere fehlt.[2]) Ein weiterer Dämon stehend oder gehend, einzeln im Felde, am Hals einer großen Amphora;[3]) endlich das seltsame Motiv der Flügelfrau,[4]) welche im Stehen zusammenknickt, derart daß die Beine unter dem langen Gewand geschlossen beieinander bleiben (sie befindet sich zwischen symmetrischen Hähnen). — Aber auch die ionischen Vasen aus Italien liefern wenig Material für die ältere Zeit, wenn wir an dem Merkmal des Faltenmangels festhalten. Eine Kanne in München[5]) zeigt den Dämon im Fries zwischen zugewendeten Sirenen; der Geflügelte kniet, bei gespreizten Beinen.[6])

---

chalkidischen Hauptstücken. Die geringe Abbildung gibt übrigens in der Gesamtansicht des Gefäßes besonders das Ornament am Halse geradezu unrichtig: es sind dieselben breiten Knospen und Blüten wie die zur Raumfüllung verwendeten (solche auch auf der Münchner Hydria: F.-R. T. 31), doch flüchtig gemalt und nicht einmal in lotrechter Aufreihung.

[1]) Nebesheh und Defenneh, Petrie Tanis II, 26, 10.

[2]) T. 26, 4. [3]) T. 25. [4]) T. 31, 10.

[5]) J. 176. Mic. Mon. T. 43, 2.

[6]) Gleiche Beinstellung bei einem Dämon mit Löwenkopf und Löwenbeinen (Panzer dazu), vielleicht Phobos, im ausgesparten Felde einer Bauchamphora: Mus. Napoleon T. 59, 2.

Nichts ist geeigneter, die eminente Bedeutung des attischen Materials hervortreten zu lassen als ein Vergleich mit der ganzen Masse der bisher zusammengetragenen Stücke. Gegenüber den Einzelfiguren, die wir meist unzweideutig dekorativ verwendet fanden und deren Motive zum Teil wenig ursprünglich anmuten, liefert das attische Handwerk eine stattliche Zahl von lebendigen Darstellungen: Bildern der leibhaftigen Verfolgung des Perseus durch die fratzenköpfigen Gorgonen. Der Zufall der Erhaltung mag mitgewirkt haben zu dieser Konstellation; sie erweist doch aufs deutlichste den Geschmack der Attiker für jenes lebhafte Ereignis. — Es ist zu erwarten, daß auch die geflügelte Einzelfigur auf attischen Gefäßen nicht selten auftritt: ich finde eine Schale in der Art der Kleinmeister, aus Cypern, bei Ohnefalsch-Richter:[1]) außen im Fries zwischen Mantelfiguren eine weibliche geflügelte Gestalt; die Stellung ist die auf den tyrrhenischen Amphoren konstatierte, der vordere Fuß ist auf der Linie. — Wie jene tyrrhenischen Gorgonen in der Luft — die Beine noch entschiedener gespreizt und mehr gestreckt — erscheint die Gorgo im ausgesparten Felde einer Pelike in Wien.[2]) — Eine engere Beziehung zum Bildfeld läßt sich dann wieder auf der Françoisvase beobachten: gorgonenartige (nach dem Mangel der weißen Deckfarbe männliche) Dämonen sind auf den Volutenhenkeln angebracht, auf dem einen Ende der Bilderreihe — so, daß sie in das Innere des Gefäßes blicken; nach drei Seiten berühren sie die Umrahmung der Fläche,[3]) unter ihren Füßen aber ist freie Luft: der Bilderstreifen verläuft hier im Inneren der Vase. So geschieht es, daß sie fliegen; die Stellung als solche aber steht der strengen Form des Knielaufs, wie sie auf der Brüsseler Pyxis erscheint, sehr nahe, es ist nur ein geringes Spreizen, welches, besonders bei der einen, die Leichtigkeit der Bewegung steigert. — Auf dem Fries einer Schale mit abgesetztem Rand eine Gorgone zwischen Satyrn, eine zweite auf der andern Seite, hinter einem Mann und einer Frau

[1]) Bibel, Kypros und Homer T. 110, 7 Nr. 4.

[2]) Masner Nr. 136 T. 3 „Korinthisch".

[3]) Die Abb. bei Furtw.-Reichh. T. 1—3 vernachlässigt die Einordnung in den Bildraum; die älteren Publikationen geben sie richtig, z. B.: W. V. 1888 T. 4. (Studniczka Fig. 5.)

herlaufend;[1]) bei dieser ist der zurückbleibende, bei der ersten der vorgesetzte Fuß gehoben, bei wenig gebeugten Knien; beide laufen auf der Linie. — Auch hier scheint sich das Temperament der attischen Kunst zu bewähren. Auch die Flügelwesen, welche einzeln oder ohne erkennbar sinnvolle Handlung mit anderen vereinigt vorkamen, sind doch alle deutlich in rascher Bewegung, mit Vorliebe in der Luft, keine ist in einem matten Schema, am Boden haftend, wiedergegeben. Daß freilich dieser Kunst die andere Darstellungsweise doch nicht unbekannt war, beweist ein neuer Fund, von dem weiterhin die Rede sein wird: eine altertümliche Stele aus der themistokleischen Mauer (Ath. Mitt. 1907 T. 21); da sehen wir den Dämon nicht nur mit beiden Füßen, auch mit dem Knie den Boden berühren.



Abb. 11. Kyrenäische Schale aus Naukratis.

Es gibt eine Analogie zu den sinnvollen Darstellungen der attischen Handwerker, die sich um so entschiedener neben ihnen behauptet, als sie im Gegenstand durchaus davon abweicht. Sie ist am vollkommensten repräsentiert auf einer kyrenäischen Schale aus Naukratis (Abb. 11):[2]) eine große stehende Gestalt — die sich eben noch aus den Fragmenten erkennen läßt — ist umgeben von einer Menge kleiner geflügelter Wesen; bärtige und unbärtige sind es, in langem und kurzem Gewand und in verschiedener Stellung und Bewegung: sie umschweben die große Gestalt, sie stürmen nicht rasch dahin wie jene schreckhaften

[1]) Mus. Greg. II, T. 92, 45. Ein jüngerer Kollege hat auf meine Bitte die Richtigkeit der Zeichnung am Original geprüft — nicht die Frage etwaiger Ergänzungen.

[2]) Petrie Naukratis T. 8 = Ohnefalsch-Richter T. 107, 6 = Studniczka, Kyrene S. 25.

Dämonen; es sind leichte, flatternde, auf- und niedersteigende Geister.[1] — Einer von ihnen (rechts unten) erinnert im Motiv an den Knielauf; aber die Beine sind gar noch etwas zusammengeschoben, er ist gewiß sich niederlassend gedacht. Eine andere Figur (die fragmentierte links oben) scheint dementsprechend im Aufwärtssteigen; der vorgesetzte Fuß ist stark gehoben ohne gleichzeitiges Vorspreizen.[2] In deutlicher Bewegung nach vorwärts sehen wir nur die nächste Gestalt darunter: es ist eine abgeschwächte Form des Spreizlaufs. Die übrigen hängen gerade in der Luft; wo die Beine erhalten sind, sehen wir die Knie leicht gebeugt. Für die gemäßigte Bewegung ist auch das vorherrschende Motiv der Hände charakteristisch, die ohne lebhafte Aktion nebeneinander nach vorwärts gehalten sind. — Die Stellung des „Aufwärtssteigens“ war schon auf einer kyrenäischen Schale vertreten, die seit langer Zeit bekannt ist[3]: der Dämon schwebt vor ruhiggehendem Pferde her. Bei einem nächstverwandten Stück[4]) stimmt nur die Gliederhaltung überein: die Gestalt ist mit ihrer Hauptachse, wahrscheinlich nur um sie dem Raume anzupassen, der Wagrechten angenähert.

Die Erfindung ist doch auch den attischen Töpfern bekannt gewesen; vielleicht ist es aber kein Zufall, daß die Beispiele, die ich anzuführen vermag, schon der Stufe der ersten Faltengebung angehören. Das zuletzt besprochene Motiv, bei aufrechter Haltung, findet sich ganz so auf einer attischen Halsamphora in Brüssel (R 712). Die kleine Gestalt ist dem Kampfe des Herakles mit dem Seegreis ohne erkennbaren Zusammenhang — von ihm sich entfernend — beigefügt. Eine bekannte attische Vase liefert aber sogar eine sehr ausgeprägte Variante der schwebenden Bewegung: es ist die Münchener Amphora mit der Unterweltsdarstellung (Abb. 12)[5]. Mit Hydrien steigen die „Eidola“ an

[1]) Vgl. Studniczka, Kyrene S. 24.

[2]) Der Sinn des Aufwärtssteigens ist für eben diese Haltung durch den Zusammenhang gesichert bei späteren Darstellungen, wo die „Eidola“ an einem Fasse emporsteigen: siehe Abb. 12 und die noch spätere Lekythos in Palermo: A. Ztg. 1870 T. 31.

[3]) Louvre. A. Z. 1881, T. 13, 3 (Puchstein).

[4]) Brit. Mus., ebenda T. 13, 2.

[5]) J. 153. Bisher nur im Umriß publiziert: Gerhard, Akad. Abh. T. 9, 8 (darnach u. a. Studniczka, Kyrene S. 25); hier nach einer Vorlage, die Herr Prof. Reichhold nach dem Original zu fertigen die Güte hatte.

einem mächtigen Fasse hinauf, ihre Füße gleiten an der Wandung hin, aber der Körper ist dennoch in der Hauptsache getragen von den Flügeln; wie konkret der Künstler den Vorgang sich vorgestellt hat, beweist am besten die Art der Reflexbewegung bei den oberen, die eben auf dem Rand des Behälters einseitig Fuß fassen. Was aber aus der Erfahrung als deutlichste Analogie sich aufdrängt, ist das schwirrende, tastende Emporsteigen von Insekten, etwa von Bienen.

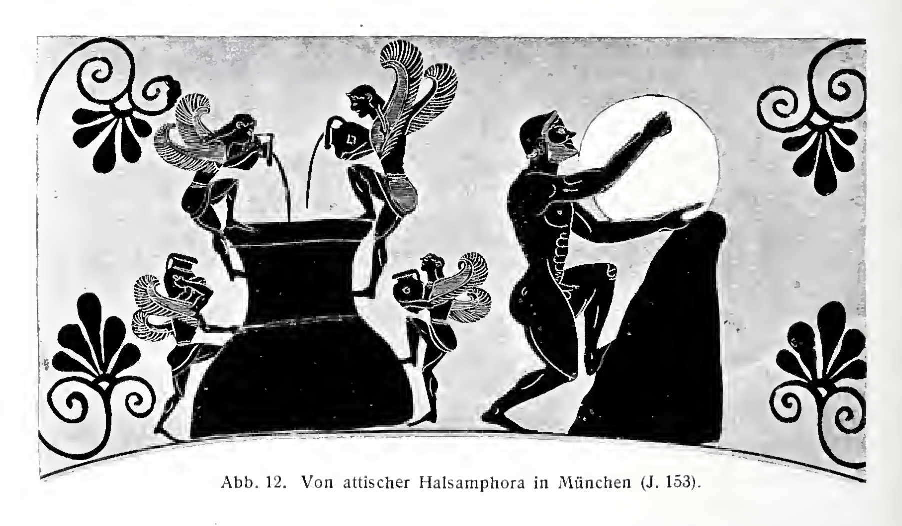


Abb. 12. Von attischer Halsamphora in München (J. 153).

Eine letzte Art des Schwebens ist die mit untätigen Gliedern; sofern die Arme und Beine dennoch bewegt sind, wirken sie nicht zum Fluge mit; die Flügel allein tragen den Körper und treiben ihn vorwärts. Zu den ältesten Beispielen, mit beinahe wagerechter Haltung der ganzen Gestalt — die Studniczka angeführt hat[1]) — läßt sich ein wohl noch früheres fügen: auf einem Skyphos der ehemaligen Sammlung Rayet,[2]) der in Böotien gefunden sein soll, aus spätkorinthischer Fabrik zu stammen scheint (Abb. 13). Die Gestaltung des Motivs ist ohne Zweifel primitiver als auf jener kyrenäischen Schale: die Beine in völlig gestreckter Haltung, so daß sie sich beinahe decken, die Flügel, wenn nicht die Fragmentierung darüber täuscht, geradezu an Stelle der Arme.

[1]) Siehe oben S. 8 A. 5.

[2]) Gaz. arch. 1884 T. 1, 2, jetzt im Louvre.

Es kommt dazu, um den Mangel an Beweglichkeit auffälliger zu machen, daß dieses Flügelwesen einen galoppierenden Reiter zu begleiten scheint, während die kyrenäischen Eroten über gelagerten Männern ruhig schweben — oder, wenn man will, soeben zu ihnen herangekommen sind. — Die Fortbildung des Motivs zu lebhafterer Bewegung hat Studniczka konstatiert: bei Eroten, welche als Gesellschaft rennender Gespanne auftreten, auf dem klazomenischen Sarkophag mit den hypothetischen Kimmerierkämpfen (dem einzigen dieser Gattung, der die Gewänder ohne Falten zeigt). Die leichte Trennung und Beugung der Beine ist der Reflex des rascheren Vorwärtsschwebens; im Vergleich zu späteren Lösungen ist er etwas hart, mit eckiger Knickung der Gelenke gegeben. Besondere Beachtung aber fordert in diesem Friese das Nebeneinander verschiedenartiger Flugstellungen. Die Schale aus Naukratis bietet darin die nächste Analogie; wie dort wird man die feineren Unterschiede der Motive nicht als zufällig betrachten dürfen, ihren anschaulichen Sinn als gegeben hinzunehmen haben. Da ist wiederum das Aufwärtssteigen, hier wie bei manchen der früheren Beispiele wohl mit mäßigem Vorwärtsstreben verbunden (beim 3. Gespann von l. — der Unterschenkel des vorgesetzten Beines ist indes etwas angezogen); als Zeichen für die Richtung schräg nach oben darf vielleicht das Senken des vorderen Flügels angeführt werden. Als Gegenstück (beim 2. von r.) bietet sich das Abwärtsflattern; die Beine sind dabei stark gebeugt, ganz wie auf der Netosvase, der Körper stärker schräg nach vorwärts gelegt.[1]) Bei einer ähnlichen Stellung, ganz links, erscheint die Gestalt aufrecht, die Beine leicht zusammengeschoben: es wird an ein Anhalten, wohl in der Absicht zu wenden, gedacht sein. — Mag ein altes Schema, das von der Netosvase, zu Grunde liegen — das Wesentliche ist, daß der Künstler es auf Grund einer frischen Vorstellung neu variiert hat. Der Gegenstand, den er zu gestalten hatte, ist der gleiche wie auf der Schale von Naukratis: auch die Eroten umschweben die Gespanne, doch



Abb. 13. Von spätkorinthischem (?) Skyphos der S. Rayet.

[1]) Das gleiche Motiv ist auf der kyren. Schale rechts offenbar richtig ergänzt.

in lebhafteren Rhythmen, die dem verschiedenen Charakter des Hauptgeschehens angepaßt sind. Nicht, daß sie mit den Gespannen vorwärtseilen, zwei von ihnen (die letzten r.) sind gegen die Richtung der Fahrt gewendet. Bald vor, bald zurück, auf und nieder geht ihr Flattern, mit raschem Antrieb und wieder in ruhigem Sichtragenlassen. Sie umschweben die Rennenden; Blütenranken halten sie in den Händen, um Menschen und Pferde durch den Duft zu stärken.

Einförmiger als auf den Vasen stellen sich die Beispiele dar, die wir auf anderen Erzeugnissen des Kunstgewerbes treffen. Auf den Streifen aus Bronzeblech, mit getriebenem Relief, erscheint wieder die Gorgone als Einzelfigur im Felde: in gleicher Haltung unter den Funden von Olympia[1]) und vom Ptoion[2]) (Abb. 14). Die Gestalt ist so streng als möglich stilisiert: rechtwinklig gebeugte Beine, der Körper aufrecht, beide Füße — der vordere mit voller Sohle — auf dem Boden; das Ganze eng in den Rahmen gespannt. Man kann vermuten, daß die Gestalt im Laufe gedacht sei: weil wir die Gorgo sonst in vielen Fällen in raschester Bewegung sahen. Die anschauliche Erscheinung gibt keine Möglichkeit, darüber zu entscheiden. Ungenügend schien die Anschaulichkeit des Laufes — wenn sie wirklich beabsichtigt war — schon dem Künstler eines dritten Bronzebeschlägs dieser Art, dessen Fragmente bei Akrokorinth gefunden wurden.[3]) Er gab den Beinen eine leichte Neigung nach vorwärts, er fügte einen in gleicher Richtung fliegenden Vogel hinzu. — Die andere Variante, mit entgegengesetzter Wirkung, findet sich auf einem Bronzestreifen in Karlsruhe:[4]) das Knie ist bis zum Boden gesenkt, die Gorgone kniet. — Die ganze Gattung, der diese Beispiele angehören, zeigt Darstellungen aus der Sage im Wechsel mit ornamental behandelten Einzelfiguren und symmetrischen Gruppen. Zu der letzteren Art wird man die geflügelten



Abb. 14.
Getriebenes Bronzeblech.

[1]) IV, T. 39 Nr. 699a, 700.

[2]) BCH 1892 T. 10. Auf der obigen Abbildung sind die sicher übereinstimmenden Teile der verschieden fragmentierten Exemplare kombiniert.

[3]) Arch. Anz. 1894 S. 117 (Berlin).

[4]) Nr. 268 Schuhmacher (T. 6, 1).

Einzelfiguren menschlicher Gestalt zu rechnen haben. Den gleichen Wechsel bei verwandter Felderteilung zeigen die Reliefs der Dreifüße, welche James Loeb den Museen von New-York und Cambridge (Massachusetts) zur Ausstellung geliehen hat.[1]) Sie bieten ein interessantes, sonst noch nicht beobachtetes Produkt dekorativer Phantasie (S. 37, Feld 2A): zwei Flügeldämonen in strenger Knielaufstellung sind zur Füllung eines länglichen Feldes verwendet, derart, daß sie einander zugekehrt und durch Überschneidung der vorgesetzten Beine zu einem ornamentalen Gebilde verschlungen sind; ein gegenständlicher Sinn wird dieser Zusammenordnung so wenig zukommen wie etwa der Phantasiegestalt des Doppeltieres mit gemeinsamem Kopfe (ein Beispiel für viele: die Doppelsphinx auf der Chigivase).

Die strenge Form des Knielaufes treffen wir auch bei den zahlreichen gegossenen Bronzefigürchen, welche zu dekorativem Zweck an irgendwelchen Geräten verwendet waren. Die Funde von der Akropolis von Athen ermöglichen einen ausgezeichneten Überblick über die Entwickelung dieser Gattung (zumal die ganze Reihe der Stücke im Katalog von de Ridder, Band 2, abgebildet ist). Die älteste Gruppe ist ohne Zweifel die, welche die beschriebene stilisierte Haltung zeigt — wobei das Knie bald mehr bald weniger dem Boden genähert ist.[2]) Die Füße stehen auf gerader Leiste, welche an den Enden hängende Voluten bildet. Auf dem Kopfe tragen die Figuren in der Regel eine Palmette mit Spiralranken. Zu dieser Gruppe gehört nun freilich auch ein Stück mit Faltengebung: Nr. 802, eine weibliche Flügelfigur im langen Chiton und schrägen Obergewand: das Schema erhielt sich also bis in die Zeit des faltenbildenden Stils; schwerlich aber ist die ganze Gruppe jünger zu setzen als die Masse der älter-archaischen Stücke, welche in diesem Abschnitt für sich betrachtet werden sollen. Besonders altertümlich scheint nach dem Gesichtstypus Nr. 805: über dem Kopf eine wagrechte Leiste, in der Form einer Hohlkehle mit Stabornament; die Füße fehlen, doch ist die Stellung gesichert: wie bei den übrigen. Beachtung verdient, daß bei jener weiblichen Figur im langen Gewand die Falten nichts verraten von leb-

---

[1]) Vorläufig publ.: Bull. of the Metropol. Museum, New-York 1907 n. 3 (G. H. Chase). — Durch die Güte des Besitzers standen mir Originalaufnahmen zur Verfügung.

[2]) Nr. 800 weiblich kurzer Chiton; 803, 804 männlich, nackt, unbärtig.

hafter Bewegung: das ist ebenso bei einem Stück, das ich skizziert finde bei Reinach, Répertoire de la statuaire (III, S. 258, 2. Coll. Virzi in Palermo). Wenigstens den Verfertigern der späteren Stücke war also die Vorwärtsbewegung bei diesem Schema nicht lebendig. Dazu finden sich, auch unter den älteren, wirklich Kniende: die Gorgo auf einfacher wagrechter Leiste, die Hände gegen die Hüften bewegt, in Sammlung de Clercq (III, T. 53); gleiche Stellung, doch Falten in der Mitte des Unterkörpers: Olympia IV, T. 8 (nur die Beine mit Fußflügeln erhalten) und de Clercq III T. 58 (Replik in Petersburg: Gaz. arch. 1888 T. 13); männliche nackte Dämonen, knieend auf den wagrechten Ausläufern eines Bronzehenkels: Micali, Mon. T. 19, 3 (aus Caere). — Ohne Basis gefunden, die Verwendung nicht gesichert: sehr altertümliches Figürchen im Britischen Museum (abgebildet: von Sybel, Weltgeschichte der Kunst, 1. Auflage Seite 113; Phot. Mansell 2507). Kurzer Chiton mit Säumen, flache runde Mütze; die Füße sind fragmentiert, die Beine deutlich zusammengeschoben.



Abb. 15. Bronze im Münchener Antiquarium.

Wichtig ist neben all diesen gleichartigen Figuren die stark bewegte Gorgo aus Olympia (IV, T. 8 Nr. 78): das zweite Knie ist tief gesenkt, dabei aber die Beine aufs entschiedenste gespreizt. Ein sehr ähnliches Stück, doch mit schräger Wendung des etwas vermenschlichten Kopfes (Abb. 15) befindet sich im Münchener Antiquarium; dieses nun hat an dem tief gesenkten Knie einen (mitgegossenen) Zapfen zur Befestigung, auch ist der zurückbleibende Fuß sichtlich auftretend gedacht; die Gestalt war also trotz der Anzeichen lebhafter Bewegung kniend gebildet.[1])

[1]) Neuere Erwerbung, aus Griechenland: Inv. IV 1164, hier zum erstenmal abgebildet. Die Rückseite ist in der gleichen Weise ausgeführt — an dem Exemplar in Olympia dagegen teilweise hohl und mit Zapfen und Stift zur Befestigung versehen.

Ein abnormer Typus ist endlich noch zu den getriebenen Bronzestreifen nachzutragen. Es handelt sich um eine lange Reihe von ungeflügelten „Gorgonen“ (Erinnyen?), welche als Fries rings um eine Ciste laufen.[1]) Immer ist der gleiche Typus wiederholt und alle diese identischen Figuren sind fest verbunden durch die Schlangen, welche von ihren Köpfen ausgehen und sich ineinander winden. So stark die Tendenz nach Vorwärts in dieser dekorativen Kette ausgesprochen ist — die Einzelfigur, welche zu ihrer Bildung verwendet wurde, ist dennoch keine laufende. Man denke sie sich einmal isoliert, und sie erinnert weit mehr an zusammenbrechende Gestalten[2]) als an irgend eine bekannte oder hier beobachtete Laufstellung. Auch der schräg abwärts gestreckte Arm trägt zu jenem Eindruck bei, während das Motiv der andern Hand, die in den Saum des Gewandes greift, für keine der beiden Bedeutungen ins Gewicht fällt. Sei es aber, daß der Künstler einen Typus des Zusammenbrechens für seine Zwecke geeignet fand, sei es, daß er den strengen „Knielauf“ durch Anziehen des vorgesetzten Fußes (und Senken des Armes) modifizierte — in jedem Fall dachte er nicht an den gegenständlichen Sinn der Einzelstellung, als er die Wiederholungen zur Kette aneinanderreihte; um so deutlicher schwebte ihm die Wirkung vor, ein Fortlaufen der Bewegung in der Kette — nicht ein wirkliches Laufen der Personen — zu erzeugen ganz nach der Art rein ornamentaler Erfindungen wie etwa des „fortlaufenden“ Spiralbandes oder des sogenannten „laufenden Hundes“.

[1]) Brit. M. Cat. of Bronzes S. 78 n. 554 (Phot. Mansell n. 2254). Fragment eines gleichen Streifens in Berlin, erwähnt von Furtwängler bei Roscher I Sp. 1708 als altgriechisch (hier auch die Deutung als Erinnyen vorgeschlagen; sie verliert an Wahrscheinlichkeit, wenn der ornamentale Charakter der Komposition zugegeben wird: einzig in Verfolgung dieses künstlerischen Zweckes sind die Flügel weggelassen). — Das Ensemble der Londoner Ciste ist modern, wovon ich mich selbst überzeugen konnte. Der Deckel hat schmutziggrüne, die Wandung blaue klare Patina (diese z. T. abgerieben); der Boden des Gefäßes ist neu, die Füßchen befanden sich 1907 nicht mehr daran: sie zeigen fraglos späteren Typus als selbst die Deckelfigur.

[2]) Vgl. etwa Gerh. A. V. T. 159. Der Ableitung steht entgegen, daß die Medusa selbst auf den oben besprochenen Stücken nirgends in diesem Motiv erscheint, vielmehr teils in natürlichem Vorwärtsfallen, teils in knielaufähnlichem Niedersinken auf ein Knie.

Das Knieschema in seinen verschiedenen Erscheinungsformen dominiert nicht weniger auf den hierher gehörigen Denkmälern aus Ton. Sicher knieend ist der Flügeldämon auf einer rottonigen Reliefvase dargestellt.[1] Er figuriert einzeln im Tierfries, zwischen abgewandten Tieren. — Durch Größe und tektonische Verwendung (als Stirnziegel oder Akroter) ist eine Gorgone aus Gela ausgezeichnet.[2] Die Beine in strenger Knielaufstellung auf wagrechter Leiste (die Ergänzung kann nach dem Erhaltenen als sicher gelten); der Körper kaum merklich nach vorwärts geneigt. — Das Schema begegnet uns dann wieder in quadratischem Felde, unter den eingestempelten Bildchen vom Heraion von Argos[3]) wie als „Metope" bei den neuesten Funden von Gela.[4]) In dem ersten Fall bleibt es unsicher, ob die Figur auf der Linie gedacht ist; die Stellung der Füße scheint eine solche vorauszusetzen, aber sie sind vom Rand des vertieften Feldes getrennt, im Gegensatz zu anderen Beispielen der gleichen Gattung.[5]) Auf der Metope erscheint die Gorgone kniend. So schlecht es mit der Erhaltung steht, es findet sich doch ein Hinweis, daß dieses Detail motiviert war; die Gorgo ist wirklich ins Knie gesunken, der Pegasos, den sie geboren hat, wurde vermutlich noch von ihrer Hand gehalten.[6]) — Eine andere Terracottametope, aus Thermos, diese mit gemalter Darstellung (Abb. 16),[7]) bringt dagegen den laufenden Perseus in einem Typus, den wir als wenig energisch aber unzweideutig schon in der Nachfolge der protokorinthischen

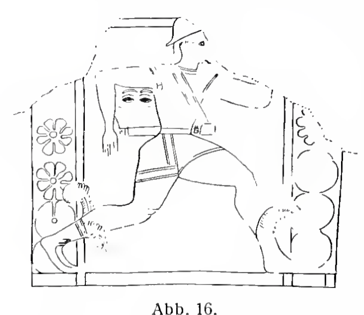


Abb. 16.
Bemalte Terracottametope von Thermos.

[1]) In Bonn Anz. 1891 S. 16: der Stil „griechisch, nicht etruskisch" (Loeschcke).

[2]) Kekulé, Terrac. v. Sic. S. 45, in Berlin.

[3]) Waldstein, Heraion II T. 49, 2—4, S. 47 f.: daß der Dämon laufend gemeint ist, wird wahrscheinlich durch die Übereinstimmung der Attribute mit denen einer sicher bewegten Flügelfigur von später archaischem Stil: Kekulé, Terrac. v. Sic. T. 55, 56 (heftiger Spreizlauf).

[4]) Mon. Lincei 1907 T. 48 S. 568 (P. Orsi). Die Dimensionen nur 60 × 54 ½ cm.

[5]) Heraion II T. 49, n. 5, 6.

[6]) Daß sie doch nicht als Enthauptete dargestellt ist, scheint möglich nach der Analogie der auch von Orsi citierten Metope von Selinus.

[7]) Ephem. 1903 T. 4 (erster Bericht 1900).

Fabrik kennen lernten: die Bewegung kommt durch das starke Spreizen der Beine zum Ausdruck, die Füße aber befinden sich beide, der vordere mit ganzer Sohle, auf der Bodenlinie; die Knie mäßig gebeugt: lose bewegt.

Es ist endlich ein Relief aus Marmor, das, wie schon erwähnt, die Beispiele des sichtlichen Kniens vermehrt:[1]) eine Gorgone (die Maske ist nicht erhalten, aber aus dem gedrungenen Umriß mit größter Wahrscheinlichkeit zu erschließen) ist dem unteren annähernd quadratischen Feld einer Grabstele eingefügt. Als monumentale Arbeit erlaubt das Stück, den Einzelheiten der Stellung größeres Gewicht beizulegen als bei manchen bisher zitierten Werken der Kleinkunst. Nicht nur daß das Knien außer Zweifel bleibt, die Beine sind dazu noch ein wenig zusammengeschoben, und die Arme, obwohl ziemlich lebhaft nach oben und unten bewegt, deuten durch nichts die Richtung nach vorwärts an.[2]) Nur auf Grund einer außerkünstlerischen Abmachung scheint es möglich, den allgemein behaupteten Sinn dieses Bildzeichens zu verstehen.

Eine Nachlese ist noch auf den Gemmen zu halten. Hier herrscht mit der runden oder ovalen Bildfläche in älterer Zeit die Einzelfigur, die den Raum möglichst vollständig ausfüllt. Eine Ausnahme bilden nur, im weiteren Gebiet der Mikrotechnik, die „ionisch-italischen" Goldringe[3]) mit getriebener oder gravierter[4]) Darstellung. Sie ist bedingt durch die längliche Schildform; auf ihr erscheint der geflügelte Dämon zwischen Tieren, einmal im strengen Schema mit tief gesenktem Knie, zwischen abgewendet sitzenden Löwen;[5]) dann seltsamerweise im Spreizlauf (mit stark gebeugten Knien), den Körper schräg zurückgelegt und noch dazu den Kopf zurück und aufwärts gewendet.[6]) Eine Replik dieses zweiten Stückes, mit den gleichen „Tieren": Sphinx und Panther, bemerkte ich in der Ringsammlung des South-Kensingtonmuseums in London;[7]) der

---

[1]) Behandelt von Noack: Ath. M. 1907 S. 514 und besonders 523 ff.

[2]) Noack a. a. O. S. 519 bemerkt, daß der Künstler durch das Einkrallen der Zehen des r. Fußes sich mit dem „Bewegungsmotiv der dahineilenden Gestalt" in Widerspruch setzte.

[3]) Furtwängler, Gemmen III S. 83 ff.

[4]) Von diesen die Mehrzahl mit Falten an den Gewändern.

[5]) A. Z. 1854, T. 63, 3 = Furtw. III S. 87 Anm. 2.

[6]) Furtw. I T. 7, 13.

[7]) Herkunft: Webb Coll.

Unterschied in der Höhe der Füße ist hier ganz unbedeutend — schwerlich beabsichtigt, die ganze Figur genau zur Vertikalen eingestellt, der Kopf nach vorwärts gerichtet; das Motiv also etwa ein langsamer Lauf, die Haltung: das Knielaufschema in strenger, nur durch leichtes Spreizen gemilderter Form.[1]) Es ist kein Zweifel, daß in dieser Replik der ursprüngliche Typus vorliegt; jene Variation mutet an, wie eine momentane Laune des Verfertigers, dessen Temperament die ornamentale Symmetrie ins Wanken bringt. — Ein weiteres Stück der Gruppe läßt den gleichen Gegensatz fühlen: da ist der Dämon im heftigen Vorwärtsspringen (die Bewegung ganz locker und natürlich), ihm folgt eine Sphinx in ruhiger Würde.[2])

Wenden wir endlich der Einzelfigur auf Gemmen unser Interesse zu, so gewinnen wir zunächst eine wertvolle Ergänzung: geflügelte Dämonen finden sich schon auf „melischen Steinen", einer Gattung, die mit Sicherheit noch ins 7. Jahrhundert gesetzt werden darf.[3]) Aber schon das erste Beispiel offenbart die Fehlerquelle, die den Wert dieser ganzen Klasse von Monumenten für unsere Hauptfrage herabsetzt. Ein Dämon erscheint in hüpfender Stellung (Furtwängler I, T. V, 27); aber jedermann wird geneigt sein anzunehmen, das Schema mit dem tiefgebeugten Knie sei hier nur dem besonderen Bildraum, der stehenden Raute, angepaßt; dann dürfen wir dieses singuläre Motiv als solches nicht unserer Reihe der Laufdarstellungen anfügen. — In anderen Fällen läßt sich indes der neue Faktor nicht mit gleicher Wahrscheinlichkeit herauslösen: eine Gorgone im Rund (gleichfalls auf melischem Stein: Furtwängler T. V, 31) zeigt Knielaufstellung, bei lebhaft nach den Seiten gestreckten Armen, die Beine aber stärker als selbst bei der strengen Form des Schemas zusammengeschoben. Es bleibt dahingestellt, ob auch hier eine Veränderung unter dem Einfluß der Flächengestalt vorliegt (in allen solchen Fällen ist das Urbild nur annähernd zu erschließen, der Grad seiner Lebendigkeit bleibt hypothetisch) oder ob, in ältester Epoche etwa, eben

[1]) Wie unten Abb. 23; die Bewegungsabsicht scheint indes ausgeschlossen, wenn der Dämon wirklich die Pfoten der Tiere gefaßt hält: vgl. Furtw. II, Text zu T. 7. Ich bedaure, auf dieses Detail bei dem Londoner Exemplar nicht geachtet zu haben.

[2]) Furtw. III S. 87 Fig. 61.

[3]) Nach den Vasen, die in der gleichen Nekropole gefunden werden: Furtw. a. a. O. S 69.

diese besonders unlebendige Beinstellung auch im freien Bildfeld verwendet werden konnte. — Die Frage wiederholt sich sogleich bei dem Dämon einer runden Elfenbeinscheibe, der „den melischen Steinen verwandt“ ist;[1]) was wir sehen, ist die strenge Knielaufstellung mit den Füßen auf der Kreislinie. Hier wird man anders urteilen: das strenge Schema, für dessen anderweitige Existenz wir vielfache Belege gefunden haben, ist hier verwendet, weil es „zur Füllung des runden Feldes besonders geeignet“ war.[2]) Der eben bezeichnete Sachverhalt ist völlig klar bei mehreren Stücken, wo mit dem Motiv der Sinn der Stellung, rascher mit langsamem Laufe, wechselt: man vergleiche die Gorgonen Furtwängler T. VII, 36 und 37: die eine im stehenden Oval, aufrecht, mäßig ausschreitend — die andere, bei völlig gleichem Stile, mit heftigem Spreizen und tief gesenktem Knie (wie die „tyrrhenischen“ Gorgonen): im liegenden Oval.[3]) Dann aber findet sich wieder ein Flügeldämon (mit Stierkopf: T. VII, 52), dessen Glieder eng zusammengedrängt, sichtlich gewaltsam dem stehenden Oval eingefügt sind.

Die gleiche Doppelfrage, die gleiche Schwierigkeit der Entscheidung erhebt sich bei allen Darstellungen im Rund. Deshalb sind die Flügelgestalten im Innern von Schalen bei der Besprechung der Vasenbilder unerwähnt geblieben. Es ist nachzutragen, daß auch sie im wesentlichen die Knielaufstellung zeigen, mit mehr und weniger tief gesenktem Knie und verschieden engem Kontakt der Füße mit der Kreislinie.[4]) —

Durch die Denkmäler, die wir jetzt überblicken, wird das Resultat, das sich aus den Darstellungen des Perseusabenteuers gewinnen ließ, nach verschiedenen Richtungen erweitert. Neben die Typen des heftigen Luftlaufes tritt die Schöpfung der flatternd schwebenden Gestalten. Wir

---

[1]) Olympia IV n. 1194; Furtw. Gemmen III S. 63 Anm. 2.

[2]) Vgl. oben S. 10. — So sind Greif oder Sphinx sitzend und mit einer gehobenen Tatze besser für das Rund geeignet als in stehender Haltung — und deshalb doch nicht eigens für das Rund geschaffen.

[3]) Damit stimmt überein: T. VI, 61, mit primitiver Andeutung von Falten am Unterkörper.

[4]) Ein kyrenäisches Beispiel aus der Münchener Vasensammlung (J. 1164) ist hier zum erstenmal abgebildet: Abb. 17 (Form und Ornament bei Lau, T. 16, 3); beide Füße treten mit den Zehen auf die Kreislinie auf. Völlige Lösung der Füße dagegen bei der „Eris“ einer Berliner attischen Schale (n. 1775, Gerhard, Akad. Abh. T. 10, 5: leider ohne den Kreis reproduziert).

trafen sie, im Gegensatz zu jener attischen Reihe (an welche jetzt das Rudiment der Szene auf einer chalkidischen Vase anzuschließen ist), vorwiegend auf Werken, die man zu dem ionischen Kunstkreis in engere Beziehung zu setzen pflegt. Die künstlerische Aufgabe war durchaus analog wie dort bei der mythischen Verfolgungsgeschichte: für eine gegebene Vorstellung, die wohl in beiden Fällen durch die Phantasie der Dichter zu besonderer Lebhaftigkeit entwickelt war, den bildnerischen Ausdruck zu finden. Was wir sehen, ist abermals eine reiche Mannigfaltigkeit der Stellungen, und hier nun ein Nebeneinander aller Variationen nicht nur auf nahe verwandten Werken, sondern — nahezu aller — auf einem einzigen Bilde. Solcher bunte Wechsel entspricht der besonderen Natur des Gegenstandes; es ist der gleiche Eindruck ewig wechselnder Bewegung, den ein Schwarm von Vögeln oder Insekten bietet, wie sie um eine Stelle, die sie anzieht, rastlos hin und wieder schweben.



Abb. 17.
Innenbild einer kyrenäischen Schale in München.

Von diesen beiden Denkmälergruppen mit ihren Erscheinungsformen scheidet sich aufs deutlichste die Typik, der wir bei den einzelnen und den in einen anders gearteten Zusammenhang verflochtenen Flügelgestalten begegnen. Ein anschaulich starkes Motiv findet sich nur ausnahmsweise: das „tyrrhenische“, besonders auf korinthischen und attischen Gefäßen; ein noch ungebundeneres auf einem der ionischen Goldringe. Die Masse der Beispiele aber zeigt beide Füße auf dem Boden und dazu in der Regel das Charakteristikum des tief gesenkten Knies. Nur bei einem Teil und da wieder in verschiedenem Grade ist daneben eine Anschaulichkeit der Vorwärtsbewegung erreicht. Ordnen wir die Varianten nach diesem Gesichtspunkt, so stellt sich neben das sichtliche Knien (Abb. 8) zunächst der Typus mit der Lösung des gesenkten Knies vom Boden (Abb. 14); in der Neigung der ganzen Gestalt

nach vorwärts (Abb. 9) begegnen wir dem ersten Ausdruck der Bewegungsabsicht; das Spreizen der Beine tritt dazu (Abb. 10); und dieses kann schließlich zum herrschenden Ausdrucksmittel werden bei unbedeutender Neigung und Ausschaltung der charakteristischen Kniebeuge (Abb. 16).

Für die beiden ersten Varianten hat man aus der Analogie der übrigen auf die Bedeutung des Laufes geschlossen. In der Beschränkung auf die Lösung des Knies konnte man in der Tat eine besonders strenge Form des bewegteren Typus erblicken: es ist diese strenge Stilisierung, durch welche sich die betreffende Gattung von getriebenen Bronzearbeiten allgemein auszeichnet;[1]) und bei den gegossenen Bronzefigürchen gab der tektonische Zweck den Anlaß, eine möglichst reine Wirkung der Mittelsenkrechten zu erstreben.

Kein Zweifel aber, daß weder die eine noch die andere Erklärung ausgedehnt werden kann auf die Fälle des wirklichen Kniens. Wie will man aber sonst dieses Laufschema entstanden denken? Etwa als eine andere Form der Rückbildung aus dem bewegteren Typus? Eine solche konnten wir bei dem „tyrrhenischen" Motiv beobachten (Abb. 5 — vgl. auch 15 — und weiterhin bei den korinthischen Einzelfiguren); aber hier ergab sich diese Annahme aus dem Widerspruch in der Erscheinung selbst. Doch geben wir einmal die Möglichkeit einer solchen Entstehung für die kniende Stellung zu — darf man erwarten, daß die Bedeutung des Laufes sich lebendig erhalten habe, während seine anschaulichen Merkmale in Vergessenheit gerieten? Das Gegenteil liegt in der Natur eines solchen Prozesses der formalistischen Wiederholung. — So hätten wir in der Form des Kniens den Urtypus des archaischen Laufschemas vor uns? Es ist klar, daß sich bei dieser Annahme alle Schwierigkeiten häufen. Dieselbe Haltung wäre in doppeltem, völlig verschiedenem Sinn verwendet worden. Es bedürfte besonderer Merkmale für uns, um in jedem Fall zu erkennen, ob es sich um Laufen oder Knien handelt. Und wenn man den „Knielauf" schlechtweg als „primitive" Ausdrucksweise zu verstehen glaubte, wird man ernstlich noch bei dem sichtbaren Knien an dieser Vorstellung festhalten können?

---

[1]) Vgl. Furtwängler, Hektors Lösung: Festgabe für E. Curtius S. 187 ff.

Indes, es ist auf Merkmale der geforderten Art von mehr als einer Seite hingewiesen worden; die Beweiskraft dieser Indizien bleibt daher zu prüfen. Man hat die Haltung der Arme angeführt. Das Motiv, bei welchem sie mit gegensätzlicher Beugung nach beiden Seiten bewegt sind (wie auf dem neuen Gorgonenrelief in Athen), ist ebenso häufig wie natürlich bei der Wiedergabe des Laufes. Das hindert doch nicht, daß es auch bei schreitenden Figuren erscheint, so auf einem ionischen Gefäß (Endt, Ion. Vasenmalerei Abb. 20) und bei dem tierköpfigen Dämon auf einem Bronzerelief aus Perugia (München, Glyptothek Nr. 69). So wenig wir in der Bewegung deshalb etwas anderes als eben ein Schreiten sehen werden, so wenig sind wir genötigt, aus diesem Grund jene kniende Gorgone als laufende zu betrachten. — Für die zweite oft erwähnte Stellung — sie zeigt die Oberarme symmetrisch gehoben, die Hände gegen den Körper zurückbewegt — ist dagegen die Beziehung zum Lauf überhaupt erst zu beweisen. Eine Stelle der literarischen Überlieferung, die zu diesem Zweck herangezogen wurde,[1] handelt von der Praxis der Dauerläufer bei den gymnastischen Spielen. Damit vereinigt es sich schlecht, daß wir das Motiv bisher bei der Gorgone häufig verwendet fanden und mehrmals kombiniert mit dem Halten von Schlangen.[2] Eine Armstellung, die sich in der Wirklichkeit aus ganz konkreten Bedingungen ergab, wäre allgemein, infolge einer Gewöhnung der bildenden Kunst, mit der Wiedergabe des Laufes verbunden worden. Ein anderer Anlaß liegt bei diesen Bildern der Gorgone näher: er wird in dem Halten der Schlangen zu erkennen sein.[3] Nächstverwandte Motive, wie das der ruhig stehenden „Andromeda“, die Steine auf beiden Händen hält, auf einer korinthischen Amphora (Berlin 1652;

[1] Die Stelle bei Philostrat, Gymnast. 50 (32) = Kalkmann, Jahrb. 1895 Anm. 44. — Weiteres unten bei der Besprechung des Reliefs Abb. 1: am Schluß des III. Abschnittes.

[2] Abb. 14 und J. H. St. 1884 T. 43, hier einmal bei der Verfolgungsszene; weiter auf dem Marmorrelief aus Paros: Arch.-epigr. Mitt. aus Österreich XI T. 5, 2 — Brit. Mus. Bronzes 249 (Replik ohne Schlangen: Gargiulo, Musée Royal Bourbon T. 80) — Vente Paris Juni 1904, Coll. M. E. T. 17 (jetzt S. Arndt); die Schlangen unsicher auf Abb. 59.

[3] Sie fehlen bei den Bronzen der S. de Clercq. Durch Zahl und Art der Gegenbeispiele scheint mir die Annahme gerechtfertigt, daß die Schlangen in diesen Fällen einfach weggelassen sind.

Mon. Inst. X 52) — auch noch das stärker variierte, mit ungleicher Höhe der Hände, bei „Iris“ und „Athenaia“ auf verschiedenen Friesen der Françoisvase[1]) — beweisen, wie leicht sich dieses Schema der Arme bei den beschränkten Möglichkeiten der unverkürzten Zeichnung einstellte.

Eine andere Erwägung ist diejenige, die bei Ernst Curtius den Ausschlag gab — sie hat auch weiterhin immer wieder die Annahme gefördert, daß auch in dem Knien eine Form des Laufschemas zu erkennen sei: mit dem Wesen einiger Dämonen, mit dem der Gorgone im besonderen, soll die Aktion des stürmischen Laufes ursprünglich und selbstverständlich verbunden sein. Angesichts der Enthauptungsszene und der Pegasosgeburt hat diese Voraussetzung zu seltsamen Schwierigkeiten geführt.[2]) Man hat aber auch außer acht gelassen, daß bei der häufigen spezifisch dekorativen Verwendung der Gorgone die Vorstellung des Rennens mehrfach zweifellos in Wegfall kommt.[3]) Auf einem der Bronzereliefs aus Perugia (München, Glyptothek 68) erscheint sie hockend mit gespreizten Beinen. Will man einwenden, daß dieses Stück sicher etruskische Arbeit ist, so bleibt die Dekoration eines Bronzehenkels, von der freilich das gleiche vermutet worden ist,[4]) als eine ionische Erfindung ersten Ranges: zwei Gorgonen, deren Arme sich verschlingen, sind in vorgebeugter Haltung, bei geschlossenen Füßen, dem bogenförmigen Feld eines Bandhenkels eingefügt — in einem Motiv, das niemand mit dem Laufen oder Fliegen in Verbindung bringen wird.

So vermag auch der angenommene Begriff des rennenden Dämons nichts gegen die tatsächliche Feststellung des Kniens bei geflügelten Figuren. Ja vielmehr weist das eben erwähnte Beispiel einer rein dekorativen Komposition auf einen völlig anderen Zusammenhang hin.

---

[1]) Vgl. auch auf der Françoisvase die Kentauren „Agrios“ und „Hasbolos“, und den Typhon: Abb. 29.

[2]) So bei Noack, Ath. M. 1907 S. 534 f. und E. Curtius a. a. O. S. 8. Vgl. unten S. 306.

[3]) Die Fälle von dekorativem Charakter ausdrücklich geschieden: Furtwängler, „Gorgo“ bei Roscher I Sp. 1711 f.

[4]) Brit. Mus. J. H. St. VI (1885) S. 284 Taf. D (Six). Replik in Neapel: Guida illustrato (1908) n. 1529, S. 359. — Wenn die Ausführung etruskisch ist, so könnte es sich nur um einen genauen Nachguß handeln. Six a. a. O. scheint einzig aus dem ornamentalen Charakter der Gruppe die etruskische Entstehung folgern zu wollen.

In ornamentaler Verschlingung sahen wir auch einmal das strenge „Knielaufschema“ (auf dem einen Bronzedreifuß in New-York). Ähnlicher Art — im Gegensatz zur „Handlung“ im eigentlichen Sinn — ist auch noch das Verhältnis zu anderen Wesen da, wo ein Dämon in symmetrischer Gruppe erscheint (auf Goldringen), oder, dann am wenigsten deutlich bestimmt, wenn er einem Friese von sitzenden und schreitenden Tieren eingereiht ist. Aber auch bei den einzelnen Figuren ist es in hohem Grade wahrscheinlich, daß ihre Haltung durch noch andere Faktoren bedingt ist als durch die Absicht der einfachen Darstellung. Die tektonische Verwendung kann einen solchen Zwang ausüben (so bei den gegossenen Kleinbronzen, und dem Terracottaantefix aus Gela). Eine Beziehung zu der Form der Bildfläche, zu Quadrat und Kreis, ist durch die besonders große Zahl der Beispiele nahe gelegt.

Die Annahme eines dekorativen Grundcharakters hat sich so für das eigentliche „Knielaufschema“ (mit den Füßen auf dem Boden) aus den beobachteten Tatsachen von selbst ergeben. Weiter sprechen dafür auch alle Konsequenzen. Für den dekorativen Zweck ist nur das Schema als solches wichtig; es verschlägt nichts, welche Bedeutung ihm zukommt. Dann aber fällt es nicht mehr auf, daß wir unter den angeführten Umständen fast überall das wirkliche Knien mit dem „Knielauf“ wechseln sehen — ja, es bieten sich jetzt beide Möglichkeiten zur Wahl: die kniende Stellung als Rückentwickelung oder als Urtypus zu betrachten. Eine singuläre Bildung, die wir bei der „rhodischen“ Gorgone vorfanden, scheint geeignet, uns hier noch einen Schritt weiter zu führen: es ist eine Wiedergabe des Laufes, die von einem ornamental gestalteten unbewegten Typus ausgeht, und sie ist noch befangen in dem unbewegten Vorbild. So könnte man auch die Reihe der Knielaufvarianten entstanden denken im Anschluß an ein reines Knieschema und als verschiedene Versuche, es in einem völlig neuen Sinne zu beleben. Das Problem wäre alsdann verschoben; es hat zu lauten: wie konnte dieses Knieschema als dekorativer Wert entstehen und wie im besonderen geschah es, daß ihm bei der Bildung der Lauftypen eine so bedeutsame Rolle zufiel?

Es ist nötig, daß wir zu einem noch weiteren Überblick gelangen, um über die Möglichkeit der vorgeschlagenen Erklärung zu urteilen. Einer anderen Gruppe von Tatsachen gilt es uns nochmals ohne Voraussetzung zuzuwenden. Das gewaltige Material der ungeflügelten Figuren muß zum Beitrag herangezogen werden — der ungeflügelten Läufer, also derjenigen, welche sich in normalen Fällen auf der Erde bewegen.

Beginnen wir wieder mit der Geschichte einer Verfolgung, so zeigt sich, daß die archaische Kunst auch für diese Aufgabe schon früh einen sehr lebendigen Ausdruck gefunden hat. Achilleus, der dem berittenen Troilos nachstürmt,[1]) ist auf der Françoisvase wie in gewaltigem Sprung gegeben; die Beine sind äußerst weit gespreizt und beide Füße schweben in der Luft (es ist genug erhalten, um zu sagen, daß der fehlende vordere sicher über dem Boden, wahrscheinlich weiter davon entfernt war als der zurückbleibende). Polyxena flüchtet vor dem Reiter her; ihr vorgestreckter Fuß ist vom Boden gelöst, der andere tritt mit den Zehen auf. — Sehr ähnlich ist die Darstellung auf einer attischen Amphora in Berlin (Abb. 18).[2]). Die beschriebene Haltung der Füße beim Achilleus ist hier gesichert, die Beine sind etwas weniger stark gespreizt; Polyxena ganz wie auf der Françoisvase. Es ist das Motiv des „Spreizlaufes“. In der Form, wie wir es bei dem Achilleus auftreten sehen, haben wir einmal ein sicheres Beispiel, in welcher Weise ein archaischer Künstler die höchste Steigerung der Schnelligkeit wiederzugeben verstand.[3])



Abb. 18. Von attischer Amphora in Berlin.

---

[1]) Die Beispiele zuletzt zusammengestellt: Klein, Euphronios², S. 228 f.

[2]) Nr. 1685. Gerhard, Etrusk. u. campan. Vasenbilder T. 20. Der eine Fuß des A. ist durch die Pferdebeine verdeckt; nur seine Spitze erscheint noch neben ihnen. Auf der hier gegebenen verkleinerten Zeichnung ist dieses Detail leider nicht erkennbar.

[3]) Es ist ein interessanter Beweis für die Zähigkeit antiker Tradition, daß sich der ungewöhnliche Zug, daß beide Füße vom Boden gelöst sind, bei eben dieser Geschichte erhält bis zum Erlöschen des Typus im streng-schönen Stil: Mon. Inst. X 22 u. Mus. Greg. II 22, 1. Ausnahmen auf schwarzfig. Vasen: Gerhard a. a. O. Taf. E.

Es liegt ein anderer Bildtypus vor, wenn der Verfolgende den Reiter eben am Haar gefaßt hat und ihn vom Pferde reißt. Die Stellung des Achilleus weicht dabei auf einer ionischen Amphora des Louvre (Abb. 19)[1]) erheblich von der bisher konstatierten ab: ein starkes Ausschreiten ist verbunden mit dem tiefen Senken des zweiten Knies; beide Füße haften auf dem Boden. Daß auch in diesem Zusammenhang Achilleus sonst als laufend, d. h. daß die Szene selbst als ein flüchtiger Moment in der Verfolgung gedacht wurde, das ist durch die analoge Darstellung auf einem der schon erwähnten Bronzedreifüße aus Italien zu belegen.[2]) Der vordere Fuß des Verfolgers verschwindet zwar wieder hinter dem Körper eines Gefallenen, scheint aber die Bodenlinie nicht erreicht zu haben;[3]) das zweite Bein ist jedenfalls gestreckt. Das wäre also wiederum der Spreizlauf, dem wir auch bei dieser Fassung des Ereignisses begegnen. Für ihn lassen sich die Beispiele leicht vermehren. Er erscheint geradeso bei anderen Bildern der Verfolgung eines Reiters, die indes mit dem erstgenannten Troilosschema auf die gleiche Erfindung zurückgehen werden: auf einer chalkidischen und einer korinthischen Amphora[4]) — aber auch bei der Hasenjagd auf der Dreifußvase aus Tanagra, wo wir schon einen Dämon in eben dieser Stellung in der Luft dargestellt fanden. Und ebenso gibt es für das erschreckte, sich flüchtende Mädchen vielfach deutliche und fernerstehende Analogien: so die Nereiden auf dem Fries von Assos beim Kampf des Herakles mit dem Seegreis, oder Periklymenos, der von der Ermordung der Ismene wegflieht[5]) — Hephaistos endlich, der sich mit seinem Beile eilig davonmacht, während aus dem Haupte



Abb. 19. Von italisch-ionischer Amphora im Louvre.

[1]) E 703. Gerhard A. V. T. 185; ein italisches Produkt unter ionischem Einfluß; der Katalog verzeichnet „style lourd, peinture épaisse".

[2]) Bull. of the Metropol. Mus. New-York 1907, 3, S. 37 I C.

[3]) Wenn ich an der Photographie richtig beobachtet habe, ist der schmale Streif zwischen dem Unterschenkel des Liegenden und der Randleiste leer.

[4]) Bonner Studien S. 256 u. 259 (Loeschcke).

[5]) Spätkorinthisch: Louvre E 640 T. 15.

des Zeus die Göttin steigt.[1]) Nach allem bleibt es wichtig, daß wir noch einen sicher unabhängigen Vorwurf anführen können: jene älteste Darstellung von griechischen Wettläufern, auf einer tyrrhenischen Amphora.[2])

Weiter aber liefern die dreiseitigen Bronzeuntersätze im Besitz des Herrn Loeb zum drittenmal und hier besonders reiches Material — wie sie überhaupt geeignet sind, mit der erstaunlichen Mannigfaltigkeit ihrer Bilder den lange beklagten Mangel an älteren ionischen Tongefäßen auszugleichen.[3]) Es sind nicht weniger als fünf Felder, die in der Hauptsache nichts anderes zeigen als laufende Figuren. Die Langsamen setzen den vorderen Fuß mit voller Sohle auf, und sie beugen merklich beide Knie, so daß sich eine lässig trottende Bewegung ergibt (S. 37, 3 B). Ähnlich ist das Motiv, bei mehr gestreckten Beinen jedenfalls nicht lebhaft, auf dem großen Dreifuß (S. 36, 3 B); das Verhältnis des vorderen Fußes zum Boden ist hier durch Fragmentierung undeutlich geworden. Dagegen findet sich sehr entschiedener Spreizlauf auf drei weiteren Feldern (S. 37, 1 B und auf zwei mittleren Feldern im Fogg-Museum)[4]) — einmal aber, unmittelbar neben einer besonders leichtfüßigen Gestalt, ein Mann im „Knielauf". Von der strengen Form allerdings ist das Motiv verschieden genug, daß über die Absicht des Laufes kein Zweifel bleibt; die Stellung des lang nachgezogenen zweiten Beines, die schräge Gesamtrichtung der Beine besonders, erzeugen den Eindruck allerdings weniger des Laufens, als vielmehr des Vorwärtsstrebens. Es ist interessant, auf diesen Effekt auch noch den äußerlich nahe verwandten Achilleus (Abb. 19) zu vergleichen: da erscheint ein stärkeres Ausschreiten durch das Beugen des Knies in seiner Kraft gehemmt. — Die Bewegungsillusion wird bei dem Bronzerelief noch wesentlich unterstützt durch das Ensemble, durch den gleichmäßigen Rhythmus, der sich

[1]) Attisch: Brit. Mus. B 147; Mon. Inst. III T. 44/5.

[2]) Genf, Mus. Fol.; Thiersch, Tyrrh. Amphoren Nr. 19, T. 2, 1. 2.

[3]) Die ausführliche Publikation der drei Stücke durch G. H. Chase: Amer. J. XII (1908) T. 8 ff. S. 287 konnte hier leider nicht mehr benützt werden. — Auf dem großen Exemplar in New-York finden sich vereinzelt Falten am Gewand: nur da, wo das Kleid mit der Hand gerafft wird.

[4]) Mir durch Photographie bekannt. — Auf einem der erwähnten Felder nur eine Frau vor einem ausschreitenden Manne her.

in der Reihe fortpflanzt. Es bleibt doch ein Problem, was den Künstler zu diesem Wechsel der Ausdrucksweise veranlaßt hat. Man möchte erwägen, daß der Jüngling sich im Laufe duckt — auch seine Schultern befinden sich tiefer als die der Frauen — um den Verfolgerinnen zu entgehen. Aber aus der gegenseitigen Stellung geht es im übrigen keineswegs klar hervor, daß dieses rein menschlich gestaltete Wesen den Mann mit der Kibisis zu ereilen bestrebt ist.[1]) Wo er wieder vorkommt, auf dem Exemplar im Fogg-Museum, ist es nur eine Frau, die zurückblickt, offenbar in Gemeinschaft mit ihm dahineilt. Das Motiv auch der männlichen Figur ist hier der Spreizlauf.





Abb. 20. Von ionischer Amphora in Rom (Konservatorenpalast).

Die auffallendste Erscheinung, die man geradezu als Charakteristikum dieser ionischen Bronzearbeiten bezeichnen möchte, ist die Anordnung der Laufenden in der Reihe oder Kette. Sie erweist sich aber allgemein als ein beliebtes Motiv in der ionischen und weiterhin in der etruskischen Kunst. Und hier nun vermehren sich die Belege für den Knielauf. Die Frauen in der Reihe erscheinen auf einer der ionischen Vasen aus Italien, die Dümmler als „pontische“ zusammengestellt hat (Abb. 20),[2]) alle deutlich nach vorwärts geneigt, mit mehr und weniger starkem Beugen — unter den Nuancen die Stellung der dritten Figur mit der des Kibisisträgers auf dem New-Yorker Dreifuß völlig identisch. Aber auch hier wieder der Spreizlauf auf dem gleichen Gefäß: bei zweien der fisch-schwänzigen Dämonen, die auf der anderen Seite im entsprechenden Felde dargestellt sind.

Die etruskischen Stücke, durchweg von späterer Entstehung, bevorzugen bei weitem das Motiv der Nereiden. Durch die Mittel einer entwickelteren Kunst, durch bewegte Gewänder und fliegende Haare steigern sie diesen Knielauf nun in der Tat zum Ausdruck lebhaftester Anstrengung. Ich nenne einige etruskische Gefäße in München: Halsamphora Inv. 2211, umlaufender Fries von nackten Jünglingen in Ab-

---

[1]) Anders Chase a. a. O.: „Perseus pursued by Gorgons“.

[2]) Nach Röm. M. 1887 T. 8.

wechselung mit galoppierenden Flügelpferden; je ein Jüngling auf den Schulterfeldern dieses Gefäßes, hinter einer schreitenden Sphinx her, der eine mit stärkerem Beugen der Knie als am Hauptstreif. — Sehr ähnlich auf großem Kyathos mit Fuß, Inv. 2222: jugendliche Satyrn, durch Schwanz und Hufe charakterisiert: das zurückbleibende Bein fast gestreckt; auf dem Fuß gleiche Figuren in strengerer Stellung. Vergleicht man dazu noch die Figuren der Hydrien: Röm. Mitt. III, S. 178, Fig. 3 (= hier Abb. 21) — Micali Mon. T. 37, 2 — Micali Storia T. 82, so scheint es freilich erwiesen, daß nicht das tiefe Beugen des zweiten Knies, sondern das Haften der beiden Füße am Boden das hervortretende Merkmal dieser Produkte ist.

Aber das Material kompliziert sich noch einmal, wenn wir die Bilder einer anderen Verfolgung in den Kreis der Betrachtung ziehen, der des Tityos durch Apollon (und Artemis). Sie hat hier um so mehr ihre Stelle, als sie im ionischen Kreis äußerst beliebt und, unter den erhaltenen Denkmälern, nahezu auf ihn beschränkt ist. Wiederum fördern die neuen Bronzedreifüße aus Italien unsere Untersuchung durch eine ausgezeichnete Komposition (Bull. New-York 1907, S. 37, 3 C). Apollon verfolgt nicht im raschesten Lauf; seine Pfeile haben den Übeltäter schon erreicht; der wankt im Laufe, sein Kopf sinkt zurück[1]), während die Hand nach der Stelle greift, wo ein Geschoß getroffen hat. Das gebeugte Knie berührt den Boden. Da ist kein Grund, ein Schema als Vorbild anzunehmen. Es geschieht, was in der Wirklichkeit geschehen muß — der tödlich Verletzte sinkt mitten im Laufe ins Knie (sein linker Arm ist noch um den Hals der laufenden Frau geschlungen). Das Ereignis ist ganz ebenso momentan gefaßt wie bei dem Bild des Reiters, den der Verfolger vom galoppierenden Pferde reißt. — Das Motiv des Tityos kehrt zweimal wieder: auf einer attischen Amphora, die den tyrrhenischen ganz nahe steht (Louvre, Mon.-Ann. 1856, T. 10, 1), und auf einer ionischen von italischem Fundort in Brüssel

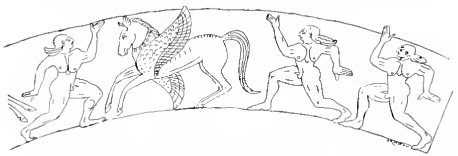


Abb. 21. Von etruskischer Hydria in Neapel.

[1]) Er ist ausgebrochen, aber im Umriß genügend deutlich erhalten.

(Abb. 22, 23).[1]) Beide geben übrigens Faltenlinien am Gewand (die attische nur bei einer Mantelfigur). Die Frau, die mit dem Tityos flieht: seine Mutter Ge, erscheint auf dem Bronzerelief mit merklichem Beugen der Knie, auf dem Brüsseler Gefäß aber in der Knielaufstellung strenger Form. Der Zusammenhang, unterstützt durch einige Details der Erscheinung,[2]) macht die Bedeutung des Laufens völlig sicher. Die beiden Vasenbilder zeigen aber auch das Paar der Verfolger — hinter Apollon folgt Artemis — mit tief gebeugtem Knie. Es scheint nach der Analogie der laufenden Frau, daß man auch diese beiden Gestalten im Lauf zu denken hat. Man würde dennoch anders urteilen bei dem Brüsseler Stück, wenn etwa nur Tityos und und die Gottheiten erhalten wären: die starre Haltung der Bogenschießenden wirkt jener Vorstellung entgegen und im besonderen die Nuance des Motivs bei Artemis, die durch das Vorschieben des zweiten Knies dem Kauern nahe kommt (auf der Abbildung ist dies leider nicht deutlich zu erkennen). Bei der attischen Darstellung aber ist das Vorwärtsstreben durch die einheitliche Neigung anschaulich sicher,[3]) und es scheint nach den bisherigen Beobachtungen kein Hindernis zu geben, daß wir hier ein erstes nichtionisches Knielaufbeispiel (bei ungeflügelten Figuren) konstatieren. Ja,



Abb. 22. Amphora in Brüssel R 223.

---

[1]) R 223. Erwähnt von Furtwängler, Gemmen III S. 84 Anm. 4. Die Bilder hier zum erstenmal reproduziert nach Aufnahmen, die Herr de Mot auf meine Bitte anfertigen ließ.

[2]) Das Zurückblicken, das Emporziehen des Gewandes.

[3]) Die scheinbare Lösung des zurückbleibenden Fußes von der Linie ist gewiß nur auf Flüchtigkeit zurückzuführen: vgl. Louvre E 851, 855 (T. 59); der Fuß ist als nur mit den Zehen auftretend gedacht.

auch für den Apollon des Brüsseler Exemplars verstärkt sich außer durch diese Analogie noch durch eine weitere Figur die Möglichkeit der Deutung in entsprechendem Sinne. Auf dem Revers (Abb. 23) findet sich ein geflügelter Jüngling in völlig gleicher Stellung (leichtes Spreizen mit dem starken Beugen verbunden); die gestreckte Haltung der auseinander bewegten Arme spricht ebenso entschieden für die Bewegungsabsicht auf seiten des Verfertigers wie die Einfügung zwischen die in gleicher Richtung galoppierenden Reiter. Dann aber — als wenn dieses Gefäß eigens gemacht wäre, um die Schwierigkeiten für unsere Fragestellung zu häufen — gibt es doch wieder ein Anzeichen, daß es nicht intensive Vorstellung des Laufes wai, welche die Wiedergabe des Motives bestimmte: der Maler verwendet einen Vogel zur Füllung des Raumes zwischen den Beinen des Geflügelten, ganz ähnlich wie unter den Pferden die laufenden Hunde; der Vogel aber ist — eine sitzende Gans.[1])



Abb. 23. Amphora in Brüssel R 223.

Eine andere Reihe von ionischen Darstellungen zeigt Tityos im Lauf — im Knielauf nach Art der „Nereiden".[2]) Obwohl sie alle schon Falten geben, können auch sie in diesem Zusammenhang betrachtet werden, da sie, wie die bereits behandelten, mit dem einzigen älteren Beispiel, auf dem Bronzedreifuß, durch unmittelbar fortlaufende Tradition verbunden scheinen. Tityos, obwohl verwundet, ist in lebhaftem Vorwärtsstreben, die Bewegung einmal besonders verdeutlicht durch wehende

---

[1]) Ein Dämon in gleicher Stellung, der Raum um ihn mit Vögeln und einer Blüte rein ornamental gefüllt: auf einer Hydria in London: Walters, Anc. pottery II T. 68 („Etruskisch").

[2]) Die Stücke von Furtwängler zusammengestellt: Gemmen III S. 84/85.

Haare (Furtwängler, Gemmen Fig. 57—59). Die Frau auf der Vase in langsamerem Lauf — auf einem der Goldringe scheinbar im „Spreizlauf", in Wirklichkeit ist ihre Stellung wohl nur dem gerundeten Schildende angepaßt. — Dazu nehme man endlich die Frau, die allein von stehendem Gespann wegeilt, auf einem weiteren Goldring (T. VII 4). Zu allen diesen Beispielen aber tritt in Gegensatz ein Fall, wo wir viergeflügelte Dämonen auf der Linie laufen sehen — in gemäßigtem Spreizlauf; sie finden sich doch auf der Rückseite desselben Gefäßes, welches uns das beste der späterionischen Tityosbilder lieferte (a. a. O. Fig. 59, der Revers u. a. Mon. Inst. II 18).

Die Erfahrung, die wir bisher für die beiden Laufarten gewonnen haben, ist die, daß der Spreizlauf an den verschiedensten Orten auftrat, in Athen, Chalkis, Korinth und nicht minder im altionischen Kreise, der Knielauf dagegen, wenn wir die Beispiele von Bogenschützen als noch problematisch zurückstellen, ausschließlich auf ionischen und ionisch-italischen Produkten — hier aber in auffälligster Weise neben dem Spreizlauf, auf dem gleichen Gefäß, an ganz entsprechender Stelle, einmal gar bei Figuren des gleichen Bildfeldes. Ein gegenständlicher Unterschied, etwa in der Raschheit der Bewegung, ließ sich nirgends fassen. Die Bedingungen des Wechsels bleiben also noch aufzuklären. —

Es waren die Beispiele die sich beinahe von selbst einstellten, auf die sich das bisherige Resultat stützt. Versuchen wir unsere Kenntnis etwas systematischer zu erweitern, so wird einmal der Spreizlauf in seiner Verbreitung näher zu verfolgen sein. Es sind fast alle relativ späte Erzeugnisse, auf denen wir ihn trafen. Die Harpyien der frühattischen Schüssel von Aegina, bei denen wir die wesentlichen Merkmale dieses Lauftypus konstatieren konnten, erhalten daher eine bedeutsame Stellung; und dies um so mehr, da auf anderen noch älteren Vasengruppen die Chance fällt, auf Beispiele zu treffen, deren Sinn durch den Zusammenhang festgelegt ist.

So kann eine primitive Figur von einem kyprischen Gefäß[1]) nur mit Vorbehalt angeführt werden. Sie ist ohne Bodenlinie und zeigt völlig gestreckte Knie. Dagegen läßt sich das Motiv selbst nicht mit

[1]) Perrot-Chipiez III S. 708 = Cesnola, Cyprus T. 42.

Sicherheit bestimmen bei einem laufenden Jüngling auf „rhodischem Teller".[1]) Er trägt eine Tasche in der Hand, — neben ihm ein rennender Hund, Füllornamente geometrischer Art. Der zurückbleibende Fuß des Laufenden steht auf dem Rund auf, der vorgestreckte ist frei im Raum gehalten; die Bewegung ist aber nicht energisch, die Füße in gleicher Höhe. Wichtig bleibt, daß die Knie fast gar nicht gebeugt sind.

Bei der verwandten Gruppe, der Phikelluravasen beschreibt Boehlau[2]) mit Unrecht die menschlichen Einzelfiguren durchweg als „laufende Männer"; offenbar hat ihn die knielaufähnliche Stellung dazu veranlaßt. Aber auf dem Hauptstück, in Altenburg,[3]) sehen wir einen Fries von Tanzenden. Ganz wie diese sind auch die Einzelfiguren der anderen Vasen mit knappem Schurz bekleidet. Bei Boehlaus Nr. 18 ist die Stellung zudem sicher wieder die des ausgelassenen Tanzes.[4]) Bei Nr. 14 erlaubt die Haltung der Arme die gleiche Entscheidung.[5]) Dann aber bringt ein bisher nicht publiziertes Stück (Boehlau Nr. 10; hier Abb. 24)[6]) das wahre Gegenbild: einen Mann im heftigsten Lauf (den gleichen auf jeder Seite der Amphora), frei in der Fläche und sogar ohne Bodenlinie; dieser nun auch ohne Schurz. Es ist unkultivierte, aber allerlebendigste Anschaulichkeit. Primitiv ist auch der Mangel der Bodenlinie. Indes ist mit ihrem Fehlen gerechnet und es wäre falsch, die Stellung als solche mit irgendeiner Bewegung auf der Linie, und ebenso falsch, sie mit einer Wiedergabe des Fliegens zu vergleichen.

Laufende fehlen mir einstweilen auf der Masse der protokorinthischen Ware, und in der älterkorinthischen Technik finde ich nur eine Figur in auffällig übertriebener Spreizlaufstellung, übrigens eine unbenannte in undeutlichem Zusammenhang: auf der Dose mit der Signatur eines Chares;[7]) sonst aber wie bei den geflügelten Figuren mehrfach das

---

[1]) Salzmann, Kamiros T. 55.

[2]) Aus ionischen und italischen Nekropolen S. 55 f.

[3]) Ebenda Nr. 19, Fig. 26—28.

[4]) Tanis II T. 28, 4.

[5]) Tanis II T. 28, 3 (ohne den Zusammenhang mit dem Gefäß abgeb.).

[6]) Brit. Mus. A 1311. Phot. Mansell 806.

[7]) Paris, bei de Witte: W. Vorl. 1888 T. 1, 3; die Inschriften durch unvorsichtiges Putzen jetzt vernichtet.

gewaltig weite Ausschreiten bei mehr und weniger merklichem Beugen der Knie.[1])

Von den protokorinthischen Gefäßen wurde im allgemeinen gesagt, daß sie keine Beispiele von Laufenden aufweisen. Indessen erscheint eine unerwartete Darstellungsart auf der berühmten Vase des Fürsten Chigi (Abb. 25):[2]) der zurückbleibende, nicht der vorgesetzte Fuß ist vom Boden gehoben. Sie ist hier in ganz gemäßigter Form verwendet, die Knie sind nur locker bewegt. Es sind Krieger, die sich in Reihen, offenbar zum Takte der Flötenmusik, vorwärts bewegen. — Das ist ein völlig natürliches Motiv, dem wir hier mit einem Mal begegnen; eine Stellung, wie sie das Auge, das in der Wirklichkeit einen Laufenden beobachtet, unwillkürlich herausnimmt und die von der freien Kunst zu allen Zeiten als Ausdruck für den Lauf verwendet wird. Es wäre von größtem Interesse, weitere Spuren dieser Bewegungsauffassung in archaischer Zeit aufzufinden. Allein es ergibt sich eine seltsame Zusammenstellung.



Abb. 24. Phikelluravase im Brit. Mus.

[1]) Schale der S. Somzée T. 43; Lekythos mit roter Tonfärbung: Brit. Mus. B 30, Cat. II T. 1 (Herakles und Nessos).

[2]) Nach A. D. II T. 44. — Vgl. zu dem Folgenden die Bemerkung Studniczkas von dem Vorkommen dieses Typus in frühionischer Kunst (oben S. 258, 3).

Auf einem frühen kyprischen Gefäß erscheint ein Bogenschütze in dem Motiv, freilich wieder ohne Bodenlinie.[1]) Wichtiger wäre eine Darstellung in angeblich spätkorinthischer Technik;[2]) das Original ist verschollen, das Detail möglicherweise durch Ergänzung entstellt. Drei Gruppen von je drei Läufern; alle sind nach der gleichen Seite bewegt, jeweils der letzte in der freieren Stellung, wobei übrigens hier die beiden Füße sich in der Luft befinden — von den anderen einige in mattem, die Mehrzahl der Figuren in unzweideutigem Spreizlauf. Weiter auf einer korinthischen Hydria des Museo Gregoriano (II, T 17, 2): mehrere Heranlaufende bei der kalydonischen Eberjagd in freier Bewegung; dies im Gegensatz zu dem mäßig belebten Ausschreiten auf anderen korinthischen Darstellungen dieser Jagd.[3]) — Häufig läßt sich der freie Typus auf attischen Kleinmeisterschalen, hier aber in anscheinend regelloser Abwechselung mit anderen Stellungen konstatieren; so finde ich auf Münchener Exemplaren daneben den Spreizlauf: auf J. 735 und 1306 nicht völlig gesichert, da Teile ergänzt sind, zweifellos auf J. 674; dann aber auch den freien Lauf mit tiefem Senken des zweiten Knies und schließlich eine Haltung, die nur das Auftreten des zweiten Fußes unsicher läßt und sich so von dem eigentlichen Knielauf unterscheidet. Und wieder jenes unbändige Dahinspringen, das selbst im Fries gar keine Rücksicht auf die Bodenlinie nimmt.[4]) — Das Ensemble gewinnt nicht an Klarheit, wenn sich ein Beispiel des freien Laufes auf einer



Abb. 25. Von der Kanne im Besitz des Fürsten Chigi.

---

[1]) Rév. arch. 1887 I S. 77 = Ohnefalsch-Richter S. 40 (mit geometrischen und orientalisierenden Elementen).

[2]) Gerhard, A. V. 258, 1: kugelige Oinochoe; vgl. Reinach, Répert. des vases.

[3]) Müller-Wieseler I 18, 93. — Louvre E 612 T. 43. — Dodwellvase: wenige flüchtige Figuren. — Von der guten Erhaltung des Vatikanischen Gefäßes konnte ich mich selbst überzeugen.

[4]) Fast alle diese Motive sah ich nebeneinander auf einer großen Schale in Privatbesitz. Jeweils mehrere erscheinen auf den Stücken: Jahrb. 1895 S. 56. — Mus. Greg. II 64, 2, 65, 1, 66, 1, 2. — Helbig, Les Ἱππεῖς Athéniens Fig. 8.

Buccheroschale dazu gesellt, in lokal-italischer Gravierung, wenn auch gewiß unter ionischem Einfluß[1]) — und wenn auf den Reliefgefäßen aus Etrurien wieder unter vielfach wechselnden Stellungen auch die in Frage stehende einmal einigermaßen deutlich, aber in um so ungewöhnlicherem Zusammenhang vorkommt.[2])

Ein Beleg, der von großer Bedeutung wäre, ist von anderer Seite beigebracht worden. Poulsen glaubt diesen Lauftypus in den beiden äußeren Figuren auf der von ihm publizierten Mitra zu erkennen (Ath. Mitt. 1906, S. 373 ff., T. 23). Er sagt von ihnen, daß sie „auf dem Rande des Bildfeldes herablaufen". Aber schon in diesem Ausdruck liegt es eingeschlossen, daß sie nicht schlechtweg laufen, zu der Handlung der Hauptpersonen herbeieilen. Der zweite Fuß tritt auf die geschwungene Randlinie auf; also nur die Stellung als solche stimmt mit dem Lauftypus, auf den es uns ankommt, überein, nicht das Mittel, durch welches der Bewegungseindruck hervorgerufen wird. Für dieses hat Poulsen wiederum eine völlig treffende Bezeichnung gefunden, wenn er das Elastische der Stellung, die Wirkung der Randlinie „als Sprungbrett" hervorhob. — Man kann schließlich zweifeln, ob der Künstler auch nur diese Wirkung ursprünglich beabsichtigt hat. So wie die Gestalten aufrecht, mit einer kaum merklichen Neigung des Körpers nach vorwärts, sich dicht neben den Handelnden befinden, sind es offenbar nichts anderes als „Zuschauer", die nur durch dekorative Rücksicht, infolge der ungewöhnlichen Bildform, zu ihrer interessanten Haltung gekommen sind. Diese Haltung ist in derselben Weise unreal, wie die Treppenform der Bodenlinie, auf welcher sich das Ganze abspielt.

Der Gesamteindruck der Gruppe, die sich nach dem Merkmal des frei zurückgeschwungenen Beines zusammenfand, ist der des mannigfaltig Zufälligen. Auch steht die Qualität der Stücke weit hinter dem Durchschnitt der Spreizlaufbeispiele zurück. Die Chigivase bleibt so der einzige vollwertige Repräsentant des neuen Typus. Neben ihm sind die Fälle einer wilden, alle Form außer acht lassenden Laufdarstellung

[1]) Mon. Linc. III S. 330; vgl. S. 324 ff. und X S. 185/86 (Ghirardini); mit etruskischer Inschrift.

[2]) Cab. Méd. n. 143, schwarzer Ton, Replik: Mon. Linc. IX S. 166: hoch über der Linie, als Zwischenglied einer ornamentalen Kette.

ein wichtiges Dokument, wie weit sich eine naive Kunst von Bildungen wie dem streng stilisierten „Knielauf“ entfernen kann — wie weit gerade die früheste griechische Produktion manchen Ortes tatsächlich davon entfernt war.

Die Beispiele des „Knielaufschemas“ scheinen freilich bisher in diesen Ausführungen vernachlässigt zu sein. Ist doch die Zahl dessen, was man in Beschreibungen, Katalogen so benannt findet, beinahe unübersehbar. Doch es muß erlaubt sein, von vornherein alle Fälle auszuschließen, in denen das „wirkliche Knien oder Niederducken“, allgemeiner: ein wirkliches Senken des Knies oder ein Niedersinken dargestellt ist. Kalkmann hat für den im Hinterhalt lauernden Achilleus (wie schon erwähnt wurde) diese Deutung angenommen.[1]) Wir selbst erkannten sie bereits bei dem schwer getroffenen Tityos. Dazu fügt sich leicht die enthauptete Gorgone auf den Verfolgungsbildern.[2]) Nicht anders sind auch die entsprechenden Darstellungen der Kassandra zu erklären (die nur alle schon einem etwas vorgeschritteneren Stil anzugehören scheinen). Gewiß, sie ist vor Aias geflüchtet; aber, was wir sehen, ist nicht der Lauf, sondern das Niederknien — übrigens eine sichtlich momentane Bewegung; es ist die natürlichste Geberde, um sich ganz dem Schutz der Gottheit anzuvertrauen.[3])

Wir kommen zu Darstellungen, bei denen die gleiche Auffassung naheliegt, die indes von Kalkmann im Sinne des Laufens interpretiert worden sind. Peleus, auf einem korinthischen Krater (Jhrb. 1886, T. 10, 1), ist nicht so in den Hinterhalt geduckt wie Achilleus — er stürzt sich

---

[1]) Die Beispiele gehören zu den ältesten Darstellungen aus der Sage. Besonders charakteristische Belege: Ath. Mitt. 1905 T. 8 (Flasche des Timonidas); A. Z. 1881 T. 12, (kyrenäischer Deinos).

[2]) Oben Abb. 2 u. 6; J. H. St. 1884 T. 43

[3]) Auf dem getriebenen Bronzerelief Olympia IV 705, T. 39 umschlingt Kassandra mit einem Arm die Athena; das Relief von einer „jüngeren, flaueren Art“. — Amphoren: München J. 617 und, sehr ähnlich, Berlin 1698; auf dieser die Inschrift „Στεσιας καλος“, die auch bei Exekias vorkommt. Auf beiden älteste Art von Falten am Mäntelchen der Kassandra.

auf Thetis, doch dies auch wieder nicht in aufrechtem Lauf; sondern unmittelbar aus der Haltung des Versteckes dringt er gegen Thetis vor. Beides ist anschauliche Tatsache: das Vorwärtsstreben ist durch die einheitlich vorgeneigte Haltung gegeben, das Geducktsein nicht minder deutlich durch die verschiedene Höhe der Figuren, durch den Gegensatz zu den aufrecht stehenden Frauen.[1])

Ein anderes Beispiel Kalkmanns ist die „eilige Flucht". Die Bilder, an welche er dabei denken konnte, gehören in einen weiten Zusammenhang. Es ist der Typus eines Zweikampfes, bei welchem, im Gegensatz zu dem „gleichen Lanzenstoßkampf", der eine Gegner sich deutlich im Nachteil befindet: er ist ins Knie gesunken und so schon völlig in die Gewalt des Siegers gegeben — oder aber er duckt sich, wendet sich auch wohl zum Fliehen. Man sieht leicht, daß wiederum die gegenseitige Stellung der Figuren den Sinn entscheidet; ja, es kommt geradezu das Wesentliche der Situation zum Ausdruck in dieser Differenzierung des aufrecht ausschreitenden und des geduckten Gegners. Zur Bestätigung mag man mit der hier abgebildeten Darstellung — Herakles gegen Geras (Abb. 26 = Olympia IV 699, T. 39) — andere vergleichen, die den Unterliegenden dem Sieger zugewendet zeigen, so eine große Zahl der Bilder des Minotauros, der von Theseus bezwungen wird.[2]) Es ist das gleiche formale Motiv, das in beiden Fällen die Komposition beherrscht. — So ist es auch von untergeordneter Bedeutung, ob der „Unterliegende" von der Hand des Feindes gefaßt wird oder ob er ihm in freierer Gruppe gegenübergestellt ist. Das zweite ist besonders häufig, durch die Bewaffnung veranlaßt, bei vollgerüsteten Kämpfern; schon früh hat sich dabei der Typus des geduckt sich Verteidigenden entwickelt, der weiterhin unter


Abb. 26. Getriebenes Bronzeblech aus Olympia.

---

[1]) Vgl. Gräf Jahrb. 1886 S. 192 ff. Kalkmann a. a. O. Anm. 79.

[2]) Auch Krieger im Zweikampf z. B. auf den attischen Amphoren: Mon. Linc. I S. 872 und Forman Coll. n. 308b.

mannigfach veränderten Umständen angewendet wird.[1]) Aber auch da bleibt das Grundmotiv in Kraft, wo ein sichtbares Vorwärtsstreben damit verbunden ist. Warum sollte auch nicht, wie auf einem (schon zitierten) korinthischen Verfolgungsbild (S. Somzée, T. 43), der Fliehende im Lauf sich ducken? Und entsprechend in der hier abgebildeten Gruppe der Geduckte durch eine momentane Bewegung sich der feindlichen Waffe zu entziehen suchen? — Korinthische Malereien bevorzugen auch in diesem Zusammenhang ein übertriebenes Spreizen. Die Gruppe ist häufig erweitert durch einen ausschreitenden Krieger, der zu der Partei des Geduckten gehört — in dieser Form ist sie dreimal wiederholt auf der hier abgebildeten Schale[2]) — oder sie ist in reicher variierte

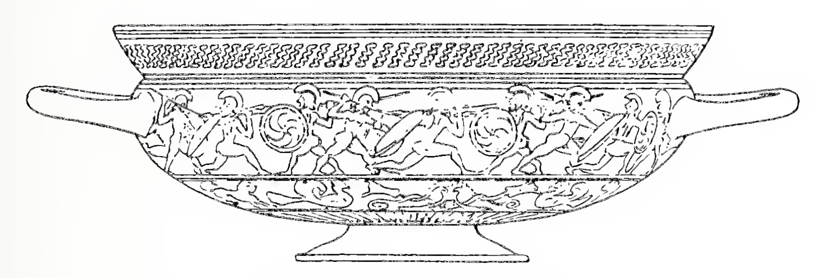


Abb. 27. Korinthische Schale in Jena.

Schlachtenfriese eingereiht.[3]) Das Gegenbild des Entweichenden auf den letztgenannten Kompositionen ist der Getroffene, bei dem ein plötzliches Niederfallen aufs Knie zu lebhaftem Ausdruck gebracht ist. — Der Typus, von dem wir ausgingen, wird dagegen als das abgeschlossene Bild eines Einzelkampfes erdacht sein; er findet sich einzeln im Felde, wie bei dem abgebildeten Bronzerelief, oder, deutlich als Hauptgruppe herausgehoben, auf attischen Tongefäßen.[4]) Was ihn von den eben besprochenen Variationen unterscheidet, ist nichts anderes

---

[1]) Einzeln in quadrat. Felde auf klazomenischem Sarkophag: Mon. Inst. XI 53. Attisch s.f., der Gegner zu Wagen: Mus. Greg. II 41; r.f., Gegner beritten: Hartwig T. 55.

[2]) Abb. 27 nach Jahrb. 1898, T. 12 (vgl. Pernice ebenda S. 201). Mus. Greg. II T. 1, 2 = Mon. Inst. II 38 ist der Angreifer Aias, die Gefährten Hektor und Äneas benannt.

[3]) Louvre I T. 44, 45: E 622, 628.

[4]) Auch auf dem etruskisch-ionischen Terracottasarkophag in London: Murray T. 9—11 (Brit. M. Terracottas B 630).

als eine besonders strenge und einfache Stilisierung, eine Ausschaltung des Momentanen zugunsten der typischen Ausdrucksform. — Daß in der Tat ein strenges Stilgefühl zu solcher Formulierung führen muß, beweist das Auftreten der gleichen Gruppe in der ägyptischen Kunst — bei dem Bilde des Königs, der einen Gegner niederschlägt, auf der Axt des Amosis I. (v. Bissing, Thebanischer Grabfund T. 1, E). Und auch hier derselbe Gegensatz, wenn wir mit dem dekorativ verwendeten Beispiel das lebhaftere, aber auch weniger kultivierte Motiv der Zeichnung eines Elfenbeintäfelchens aus dem Alten Reich vergleichen:[1]) der Besiegte fällt aufs Knie, mit weit auseinandergestreckten Beinen.

Das Dargelegte gilt ohne weiteres auch für die Enthauptung der Gorgone. Der Sinn des Niederkniens ist nur noch bedingungsloser durch die Situation gefordert. Die Erscheinung zeigt ausgesprochenes Knien, mit dem Zusammenschieben der Beine, auf der vielgenannten Metope von Selinus (diese mit primitiver Faltengebung); auf dem wohl wesentlich älteren Bild eines ionischen Siegelzylinders (Berlin V. A. 2145; Furtwängler, Gemmen T. 5, 43) ist ausnahmsweise die Kniende von gleicher Höhe mit dem Gegner, das Knien mit geringem Spreizen verbunden — dafür ist die ganze Gestalt dem Perseus zugewendet.

Nicht anders bei der Dolongruppe: Bei der einen Variante, die auf den klazomenischen Sarkophagen häufig ist, zweifelt niemand, daß Dolon von den beiden Helden eben gefaßt wird, daß er einknickt (Mon. Piot IV T. 6) oder schon ins Knie gesunken ist (ebenda T. 4, 5 und auf mehreren jüngeren Exemplaren). Das ist auch der Moment aus der Schilderung des Homer, der allein die Personen zu konkreter Handlung vereinigt. Die Übereinstimmung mit den Worten des Dichters ist vollkommen: Dolon, wie die Verfolger die Lanze nach ihm geschleudert haben — *ὁ δ' ἄρ' ἔστη τάρβησέν τε βαμβαίνων* und: *τὼ δὲ κιχήτην χειρῶν δ' ἁψάσθην* (K 372 ff.). Wenn der Vorgang auf einer ionischen Vase in München[2]) nicht mit gleicher Deutlichkeit gegeben ist, wenn eine ältere

[1]) In Sammlung Mac Gregor. Abgeb. u. a. Springer-Michaelis VII. Aufl. Fig. 28; ein ornamentales Beispiel ebenda Fig. 57. Eine Zusammenstellung des ganzen Materials: v. Bissing, Denkmäler T. 33 A.

[2]) J. 583. Jahrb. 1890 S. 143 (Studniczka).

Fassung eben dieser Geschichte mit Recht darin erkannt wird[1]) — dürfen wir übersehen, daß die entscheidenden Züge des Bildtypus dennoch vorhanden sind? Schon hier das Niederducken des Bedrängten (mag auch das Knie vom Boden noch entfernt, die vorgesetzte Ferse gehoben sein) zwischen den Aufrechtstehenden. Und ein scheinbar unbedeutender Zug ist doch wohl nicht ohne Belang: der Krieger zur Linken bedroht den Geduckten, seine Lanze ist schräg nach abwärts gerichtet; die des andern ist wagrecht geschwungen, so daß er zu der Partei des Bedrängten zu gehören scheint. In völlig gleicher Weise fanden wir die Gruppe des ungleichen Zweikampfes auf korinthischen Gefäßen zu einer pseudosymmetrischen Komposition erweitert. Dann ist es die Frage, ob die angenommenen Kennzeichen des Dolon noch ausreichen, um die bisherige Interpretation zu halten. —

Noch ein letztes Mal gibt für die Hauptfrage das Gewicht der gleichen Gründe den Ausschlag: bei den Bogenschützen, die in geduckter Stellung den Pfeil absenden. Der Sinn dieser Kampfweise ist einleuchtend, ihre Verbreitung die denkbar umfassendste. In ägyptischer,[2]) assyrischer,[3]) mykenischer[4]) Kunst lassen sich Beispiele aufzeigen. Die Schützen kämpfen in der Deckung durch die Schwerbewaffneten. Bei Homer ist das gleiche Verhalten aufs deutlichste beschrieben, da wo Teukros seine Pfeile gegen Hektor entsendet (Θ 266 ff.), und ebenso ergibt sich diese Taktik unverkennbar aus den Worten, die Tyrtaios an die Leichtbewaffneten (γυμνῆτες) richtet; als ihre Waffen werden freilich in diesem besonderen Fall nur Feldsteine und Wurfspeere genannt.[5]) Auf den Produkten der archaisch-griechischen Kunst hat Kalkmann die entsprechende Deutung auf den sichtlich kauernden Bogenschützen beschränken wollen,[6]) als Gegensatz zu dem laufenden, d. i. dem in Knielaufstellung gegebenen.

[1]) Studniczka a. a. O. S. 144 ff. Vgl. R. Zahn, Ath. M. 1898 S. 60 — eine Stelle, die mir entgangen war; mit ähnlichen Gründen wie den vorgetragenen wird von ihm die Deutung auf Dolon abgelehnt.

[2]) Beni Hassan II T. 5, worauf Herr Prof. v. Bissing mich aufmerksam macht.

[3]) Belagerungsreliefs, passim.

[4]) Dolchklinge mit Löwenjagd und Silberrelief mit dem Ausfall aus einer Festung.

[5]) Die Stellen von A. Bauer, Kriegsaltertümer § 10, 16 angeführt.

[6]) Wofür er eine Darstellung des Teukros auf korinthischem Pinax zitieren konnte: A. D. I T. 7, 15.

Aber beide müssen gleich anschaulich gedacht sein: sie kommen in völlig gleicher Situation, oft im gleichen Kampfbild vor (so auf dem Eurytioskrater des Louvre: E 635, Kalkmann Abb. 10, 11 und, weniger deutlich unterschieden, bei der Eberjagd der Françoisvase); kein Zweifel, daß wir neben dem kauernden Schützen den in geduckter Haltung vorwärtsdringenden (seltener zurückweichenden)[1] vor uns haben. Diese Auffassung erweist sich auch sogleich als fruchtbar, da die Bedenken, welche das Auftreten des Spreizlaufs in unmittelbarer Nähe des fraglichen Motivs erwecken müßte: auf dem eben genannten Bild der Françoisvase, sich durch sie von selbst erledigen (vgl. oben S. 257, 3).

Es ist wichtig, sich diese ganze Reihe der Dokumente gegenwärtig zu halten, um die Sonderart des folgenden zu bewerten: auch einzelne Kämpfer — und Paare von solchen — die sich des Bogens als Waffe bedienen, erscheinen im „Knielauf". Man denke an die Darstellungen der Tityosgeschichte, die oben besprochen wurden. In diesem Fall ist ein gegenständlicher Anlaß für das Ducken, die Möglichkeit der Deckung, nicht gegeben. Es fehlt aber auch der anschauliche Gegensatz in der Erscheinung: die Angreifer nehmen gleich den übrigen Figuren die ganze Höhe des Frieses ein.

Dennoch gibt es gerade hier ein Beispiel, bei dem das Knien nicht wohl in Zweifel gezogen werden kann: Herakles, der die Kentauren bekämpft, auf der bekannten „protokorinthischen" Lekythos in Berlin,[2] in einer ganz individuell geschaffenen Stellung, das Knie am Boden und den Körper unwillkürlich vorwärts gebeugt. Durch sein Alter und die Sorgfalt der Zeichnung hat das Stück überdies auf besondere Beachtung Anspruch. Ein wirkliches Knien wird aber ebenso auf der Bronzeplatte von Olympia gemeint sein (Abb. 28).[3] Der Körper ist aufrecht; nichts deutet im geringsten auf ein Vorwärtsstreben hin. So wird man auch das Detail des gehobenen zweiten Unterschenkels nicht zugunsten der

[1]) Z. B. auf der chalkidischen Amphora mit Achilleus' Tod. — Das Vorwärtsdringen auch auf der mykenischen Dolchklinge.

[2]) A. Ztg. 1883 T. 10.

[3]) Olympia IV T. 38. Darin, daß die Sohle des gehobenen Fußes dem Rand des Feldes parallel läuft, folgt die obige Abbildung (mit Vorbehalt) der Photographie: Curtius, Bronzerelief von Olympia (1880, Sonderabdruck aus Ber. Berl. Akad. 1879).

Laufbedeutung verwenden dürfen.[1]) Es stellt sich fast von selbst eine andere Erklärung ein, wenn wir die Gestalt ohne Voraussetzung betrachten. Sie ist dicht an den Rand des Bildfeldes geschoben; dabei ist der Unterschenkel in seine auffällige Stellung gekommen, in spitzem Winkel zu dem annähernd senkrechten Oberschenkel — einzig aus der Tendenz, die überall auf der Reliefplatte und auf verwandten Erzeugnissen aus Metall hervortritt: die Figuren dem Raume so eng als möglich anzuschmiegen.[2])

Auch ein sachliches Bedenken gegen das Anlaufen der Schützen darf nicht unbeachtet bleiben. Im Gegensatz zu dem Niederducken ist es eine durchaus ungewöhnliche und im allgemeinen wenig zweckmäßige Taktik, daß der Pfeil im vollen Laufen abgesandt wird. Bei einem in der späten archaischen Kunst beliebten Motiv scheint der Zielende vielmehr in der Bewegung innezuhalten (Beispiele: Kalkmann Fig. 12, Furtw.-Reichh. T. 61 u. 74 f.); es ist ein eigenartiges Balancieren bei unwillkürlich und übrigens mäßig gebeugten Knien. In alter Zeit erscheinen die mythischen Einzelkämpfer häufig in einer allgemeineren Angriffsstellung, in einfachem Ausschreiten oder in der Ausfallbewegung.[3]) Daneben steht ein Beispiel des Spreizlaufs bisher vereinzelt: auf der „tyrrhenischen" Niobidenvase (A. D. I T. 22); das Motiv ist indes auf Artemis beschränkt, bei Apollon statt dessen ein sehr weites Ausschreiten; die Vermutung wird nicht ganz abzuweisen



Abb. 28.
Von getriebener Bronzeplatte aus Olympia.

---

[1]) Wozu K. geneigt scheint: Anm. 64. Eine der zitierten Parallelen, von der Netosvase, beruht auf einem Sehfehler; als zweite führt er eine Flügelfigur von korinthischem Aryballos an (vgl. oben S. 264 und 269).

[2]) Die scheinbar analogen Beispiele von Flügelgestalten (oben Abb. 5 und S. 269) mußten anders erklärt werden, weil bei ihnen das Spreizen auf eine Bewegungsabsicht schließen läßt. — Am ähnlichsten liegt der Fall auf dem Londoner Relief aus Xanthos mit dem Silen im Tierfries: der gehobene Fuß ist gegen die seitliche Randlinie gestellt, als wenn sie etwas Festes wäre, wogegen man treten kann (Abb. Brunn-Bruckmann T. 104).

[3]) Ka. Anm. 65—67, der auch darin ohne präzise Trennung ein „Lauf- und Angriffsschema" sehen will.

sein, daß eine Angleichung an die ähnlich differenzierte Bewegung des fliehenden Niobidenpaares stattgefunden hat. In einigen weiteren Fällen ist das Laufen ohne Einschränkung anzuerkennen, da indes unter außerordentlichen Umständen: es ist offenbar ein Kunststück der Skythen, den Bogen bei eiliger Flucht nach rückwärts abzuschießen.[1]) Anderer Art sind die orientalischen Beispiele; von ihnen wird unten (im IV. Kapitel) die Rede sein.

Noch sind aber auch die Gründe nicht erschöpft, welche für das Anlaufen der Kämpfer angeführt worden sind. Kalkmann sah den entscheidenden Grund dafür in der Tatsache, daß auch die Angreifer, die mit anderen Waffen kämpfen, häufig in dem gleichen Schema erscheinen. Und in der Tat, wenn man für die Bogenschießenden an eine Herübernahme des verbreiteten Motivs aus den Schlachtenbildern denken könnte, so ist die zweite Übertragung auf andere Kampfarten weit weniger wahrscheinlich; das Senken des Knies ist ja in diesem Falle durch die Praxis in keiner Weise vorbereitet — es steht vielmehr mit der Möglichkeit, daß die Kräfte des Kämpfers sich frei entfalten, im auffälligsten Widerspruch. All diesen Bedenken tritt jedoch der Befund gegenüber, daß gerade in dieser Gruppe von Denkmälern kein Beispiel des anschaulichen Vorwärtsstrebens nachzuweisen ist.[2]) Man mag bei einigen die Bewegung leise angedeutet

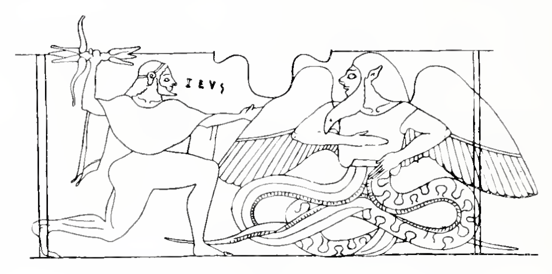


Abb. 29. Von chalkidischer Hydria in München.

[1]) Furtwängler, Gemmen T. 8, 48. — Auf attischer Bauchamphora, die 1902 im athen. Kunsthandel war (spät schw.f., Phot. im Münchener Apparat): in der Mitte Kampfgruppe von drei Hopliten (einer verwundet am Boden), zu seiten die entweichenden Bogenschützen, der l. leicht geduckt, der r. in heftigem Spreizlauf; ihre Köpfe sind übrigens nicht als barbarisch charakterisiert. — Die Kampfart steht in einer Linie mit der Scheinflucht der Berittenen: vgl. Dümmler, Röm. Mitt. 1887 S. 186 f. Sie bleibt ungewöhnlich, auch wenn sich die skythische Nationalität dieser Schützen nicht halten lassen sollte (vgl. Helbig, Ber. Bayer. Akad. 1897 S. 266 ff.).

[2]) Die Reihe ist mit einer Ausnahme schon von Kalkmann zusammengestellt worden.

finden, so bei dem Zeus, der den Blitz gegen Typhon schwingt (auf einer chalkidischen Hydria, Furtw.-Reichh. T. 32, hier Abb. 29): das Knie ist entschieden vom Boden gelöst, der zweite Oberschenkel ein wenig zurückbewegt im Sinne des Spreizens der Beine, das Mäntelchen auf den Schultern wird kaum merklich nach rückwärts geweht; für den unbefangenen Betrachter genügen indes diese Anzeichen nicht — wie mir das Experiment bewies — um die Idee des Laufes hervorzurufen. Entschiedener im Sinne dieser Vorstellung wirken die Figuren auf einigen rottonigen Reliefgefäßen; mit vorgebeugtem Oberkörper und etwas gespreizten Beinen dringen sie gegen mehr oder weniger deutlich charakterisierte Bestien vor.[1]) Dagegen wäre nach dem unmittelbaren Eindruck die Haltung des Kadmos (Innenbild einer kyrenäischen Schale: A. Ztg. 1881 T. 12, 2) eher als ein Kauern zu bezeichnen (als Gegner die sich aufrichtende Schlange; die Gruppe im Rund, dessen Raum sie jedoch keineswegs ausfüllt). Bei zwei weiteren Stücken finden wir gar ein deutliches Knien: Wir sehen Herakles im Kentaurenkampf, mit geschwungener Keule, auf einem kyrenäischen Deinos (Abb. 31);[2]) er faßt den Kentauren am Handgelenk und dessen ganze Gestalt ist ihm zugewendet. In freierer Gruppe ist Herakles auf einer ionischen Amphora in Paris (Abb. 30)[3]) mit Bogen und Keule einem einzelnen Kentauren gegenübergestellt. Eine dritte Wiedergabe, auf einer ionischen Amphora

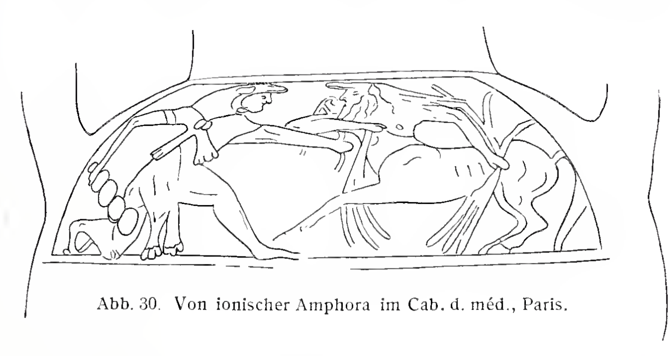


Abb. 30. Von ionischer Amphora im Cab. d. méd., Paris.

---

[1]) Röm. M. 1887 S. 179 (von Ka. zitiert); vgl. Louvre D 336 (die Beschreibung sagt „agenouillé"). Zwei Angreifer, ein Nackter mit Axt und ein Bekleideter mit Lanze, von beiden Seiten gegen ein Tier gewendet: auf großem Pithos in Rom, Konservatorenpalast Nr. 12, 330 (Vasenraum).

[2]) A. Z. 1881 T. 12, 1.

[3]) Cab. méd. 173; die Skizze hier nach Phot. Giraudon 140 (nicht bei Kalkmann).

in München (Abb. 32),[1]) zeigt in der Stellung des Herakles eine Abnormität: das Knie ist deutlich am Boden, der vorgesetzte Fuß in der Luft. Ich sehe keine Möglichkeit, diese Haltung gegenständlich zu motivieren. Wollen wir aber ihre Entstehung auf anderem Wege uns begreiflich machen, so ist nicht einzusehen, wie ein anschauliches Motiv, etwa der Spreizlauf oder der „tyrrhenische" Fluglauf sich so verändern sollte. Das Vorbild wird vielmehr in eben den Beispielen des wirklichen Kniens zu erkennen sein, denen wir das Stück hier angereiht haben; die absonderliche Variante mag einem ausgelassenen Temperament entspringen, von dem auch die Bewegungen der Kentauren Zeugnis ablegen.[2])

Dann liegt es nahe, für diese ganze Reihe ein Knieschema als Urbild anzunehmen — gerade so, wie schon bei einer großen Gruppe von geflügelten Gestalten. Es besteht nur darin in diesem Falle eine besondere Schwierigkeit, daß wir bei der Wiedergabe einer eigentlichen „Handlung" an eine Vorherrschaft des ornamentalen Prinzips, bis zur Negierung der realen Möglichkeit, glauben sollen.

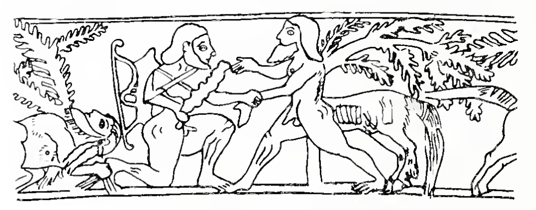


Abb. 31. Von kyrenäischem Deinos in Paris.

Erinnern wir uns der anders gearteten Anlässe, aus welchen wir dort die Künstler von der einfachen Darstellung eines Geschehens abgehen sahen, so finden wir allerdings die ausgiebigsten Parallelen bei den ungeflügelten Figuren.

Die Stellung mit dem tiefgesenkten Knie schien im Zusammenhang mit der Gestalt des Bildraumes verwendet. Bei den ungeflügelten Figuren läßt sich diese Beziehung noch genauer verfolgen. Nicht nur, daß die verschiedensten Personen in dem genannten Motiv erscheinen, sobald sie in eine gegebene runde (oder ovale) Bildfläche eingefügt werden —

---

[1]) J. 151; Micali, Storia T. 95. Das Detail hier nach einer Zeichnung des Herrn Prof. Reichhold, zum erstenmal mit Angabe der vier verschiedenen Farben. — Beide ionische Amphoren sind in Italien gefunden.

[2]) Vgl. den besonders ähnlichen Fall auf den ionischen Goldringen, die oben S. 283 f. besprochen sind.



Abb. 32. Von ionischer Amphora in München.

Personen, für die sich die Stellung sonst keineswegs, wie für die Flügelwesen, charakteristisch erweist — bei einigen Kampfgruppen können wir sogar das Bildschema aufzeigen, welches unter dem Einfluß des Rundes verändert wurde. So erscheint hier Herakles kniend oder kauernd bei dem Würgen des Löwen,[1] während alle anderen Einzelheiten der Komposition mit dem Typus übereinstimmen, der ihn als Aufrechtstehenden mit dem aufgerichteten Löwen verbindet.[2] Freilich ist das Knien bei dieser Szene auch sonst nichts Seltenes, aber die Erfindung ist vielfach verschieden und der Vergleich lehrt nur um so entschiedener, daß jene beiden Darstellungen aufs engste zusammengehören.[3] — Es ist der sekundäre Charakter der im Rund erscheinenden Variation, welcher dann erst bei der Gruppe des ungleichen Zweikampfes unmittelbar einleuchtet. Der Gegensatz des Siegers und des Unterliegenden ist unwirksam geworden: beide Kämpfer knien,[4] oder sie sind in loserem Verhältnis zur Kreislinie, gleichwohl beide mit dem starken Beugen der Knie gegeben.[5] — Eine Konsequenz dieser formalen Bedingtheit dürfen wir uns dann nicht scheuen mit voller Klarheit auszusprechen. Das Knien der Einzelfiguren bleibt ungefähr ebenso häufig unmotiviert wie das sonst angenommene Laufen.[6] Bei den Kampfszenen steht es abermals im Widerspruch mit der Aktion. Und selbst da, wo die reale Möglichkeit nicht ausgeschlossen wäre, wie bei dem Kampf des Theseus gegen Minotauros auf der eben zitierten Pariser Schale, haben wir schwerlich

---

[1]) Berlin 1753 = Gerhard, Trinksch. T. 2, 3; ebenda, aus S. Fontana, W. V. 1888 T. 2, 2 (von Ergotimos signiert; das Motiv des Würgens verändert: der Kopf des Löwen wird nach abwärts gedrückt). — W. V. 1889, 6 (Karithaios). Ann. Inst. 1859 C (Sokles). — Berlin 1772: H. „im Knielauf“.

[2]) Vgl. Furtwängler bei Roscher II Sp. 2196.

[3]) Über ein anderes früharchaisches Schema s. u. S. 321; später mit dem Löwen auf der Schulter: Gemmen T. IX 7, aber auch auf einer (dort zitierten) Andokidesamphora. Vgl. endlich das „Liegeschema“ und die Münzen des Euainetos und Kimon (Gemmen IX 49).

[4]) Louvre A 478 T. 17 (Theseus und Minotauros) — München J. 1099, in diesem Bande abgeb. S. 464 (Herakles und Amazone).

[5]) Herakles und Amazone (zugewendet): Micali Storia T. 87, 2. Zweikampf über Gefallenem: Ath. Mitt. 1882 T. 4 (Teller in Leiden). Vgl. auch Herakles und Kentaur, Louvre A 478 und F 67.

[6]) Schon früher als auf der Münzserie von Kyzikos (Furtw., Gemmen III S. 94): Gemmen T. VIII 15, 22, 23, 35; vgl. Bd. III S. 106.

anzunehmen, daß der Künstler sich eine solche sachliche Variante, einen Kampf am Boden, vorgestellt habe. Bei den bewegteren Motiven, wovon der Teller in Leiden ein extremes Beispiel liefert, ist es aber unmöglich, auch nur die Art der Körperhaltung nach der unmittelbaren Erscheinung zu definieren; nur ganz im allgemeinen läßt die unruhige Stellung auf ein stark bewegtes Urbild schließen. Bei dem Normaltypus der Minotaurosgruppe erscheint in der Tat der Held in relativ geringer Anspannung, der Ausgang des Begebnisses nicht mehr zweifelhaft. Das Schema im Rund wird also nach formalen Rücksichten gewählt; es war aber sogar als solches dem Künstler wichtig genug, daß er nicht selten auf jede weitere Begründung verzichtete.

Ein anderer Fall, der noch zwingender zu diesem Resultate hinführt: Aias mit dem toten Achilleus auf den Schultern, im Quadrat auf den Henkeln der Françoisvase; er ist in dem strengen Schema ohne Aufruhen des Knies gegeben. Man hat vermieden, ihn als einen Laufenden zu bezeichnen, und es ist klar, daß der eilige Lauf mit dem ganzen Gewicht des Leichnams auf den Schultern eine Kraftprobe darstellt, von der sich noch auf anderem Wege Kunde erhalten haben sollte.[1]) Ein kleiner Zug verstärkt aber auch den Zweifel, daß der Maler die Gestalt in Vorwärtsbewegung gedacht habe: das mächtige, in Strähnen gelöste Haar des Toten fällt gerade herab; das entspricht nicht der Art, die wir sonst auf dem Gefäße trotz der gewissen Steifheit der Bewegungen beobachten: die Haare des reitenden Troilos wehen zurück,[2]) und bei der Nymphe, die ein Silen in seine Gewalt gebracht hat (Furtw.-Reichh. T. 11), sehen wir bei weniger lebhafter Bewegung die hängenden Strähnen doch nicht so unbedingt der Senkrechten folgen. Die formale Vollendung der Komposition ist dagegen ganz auf der Höhe der Arbeiten in Bronze, die wir als Vorbild anzunehmen haben.[3]) Es bestätigt sich

---

[1]) Eine Ausnahme macht natürlich Kalkmann: Anm. 104; weiter finde ich nur bei Amelung, Antiken von Florenz S. 222 die Wendung: „Aias, der die Leiche . . . laufend aus dem Kampfe rettet". — Im übrigen spricht die rein formale Grundidee dafür, daß doch wohl ein allgemeiner Typus des Kriegers mit dem Toten auf den Schultern anzunehmen ist, der alsdann nur durch die Beischriften individualisiert wurde: vgl. Amelung a. a. O.

[2]) Ähnlich auch bei dem Kentauren *Μελαν* . . . .

[3]) Röm. M. 1891 S. 253 hat Studniczka ein rechtes Gegenbeispiel veröffentlicht.

weiter die Beschränkung des Typus auf Quadrat und Rund.[1]) Andere Darstellungen zeigen den Helden einfach gehend, nur relativ späte in mühsamem Schritt.[2]) — So konstatieren wir abermals eine rein formale Bildung in archaischer Kunst: nicht um die Erstarrung eines Laufschemas, wie wir bei der Gorgone (Abb. 14, mit Text S. 287) noch erwogen haben, kann es sich bei dem Aias handeln; auch in anderer Weise ist sein Motiv nicht ausdeutbar, als ein geducktes Vordringen, ein Niederknien oder Sichaufrichten; es ist einzig im Zusammenhang mit dem Quadrat als ornamentales Schema verwendet.



Abb. 33. Bronze der S. Guilhou.

Bei einer Reihe von Kleinbronzen, welche das Schema zeigen, können wir tektonische Verwendung vermuten. So wie sie uns vorliegen, ohne Basis oder Attribute, kann nur die Erscheinung selbst uns Anhaltspunkte liefern. Ich nenne die Figur eines nackten Jünglings aus der idäischen Zeusgrotte: Mus. ital. II T. 12, 2; die Füße sind verloren, nach der Stellung der etwas konvergierenden Schenkel war sie kniend gebildet. Das gleiche gilt, bei etwas stärkerer Trennung der Beine, von der ausgezeichneten Bronze der Sammlung Guilhou (Abb. 33).[3]) Wenigstens die unmittelbare Basis in Gestalt eines schmalen Bandes ist da erhalten; auf ihr ruhen beide Füße und das Knie auf. Allerdings hat man das Motiv der Arme allein für beweisend gehalten, daß der Jüngling im Laufe gedacht sei.[4]) Doch die Verwendung bei unbewegten

[1]) Mus. Greg. II T. 67, 2: im Innern einer attischen Schale; fast genau die Darstellung der Françoisvase wiederholend, nur das Knie, absolut genommen, tiefer gesenkt. — Gemme, reifarchaisch-etrusk.: Furtw. T. XVI 19. — Auf einer Lekythos allerdings kniend ohne Raumnötigung: schwarze Figuren auf weißem Grund, aus der spätarchaischen Epoche, in welcher wir uns über die Auflösung dekorativer Traditionen nicht zu wundern haben: J. H. St. 1904 T. 7.

[2]) Das älteste Stück: Anm. 3 der vorigen Seite. Weitere bei Kalkmann, Anm. 104; der späte Typus z. B. Raoul-Rochette T. 68, 1.

[3]) Nach Cat. de vente Paris 1903. Abgeb. auch Le Musée I (1904) T. 1 (Sambon); erwähnt: Lechat, Sculpt. att. S. 298, 3 (hat seitdem nochmals den Besitzer gewechselt).

[4]) Lechat und Sambon führen sie zum Beweis an; ebenso Perdrizet, Fouilles de Delphes V S. 36 n. 41, bei einer Figur, von der nur der Oberkörper erhalten ist.

Figuren wurde oben schon wahrscheinlich gemacht (S. 288); das vorliegende Stück mit der problematischen Beinstellung ist alsdann nicht geeignet, die Argumentation in dem einen oder anderen Sinn zu fördern.

Dazu kommt eine Bronze, die mit der Sammlung Arndt in den Besitz des Münchener Antiquariums gelangt ist (Abb. 34);[1]) diese nun zeigt das Knie gelöst, die Füße aber, wie die Bronze Guilhou, zweifellos auftretend[2]) und den Körper wie dort in völlig aufrechter Haltung. Das abweichende Motiv der Arme wurde wie jenes schon an früherer Stelle nach seiner exegetischen Bedeutung gewürdigt.



Abb. 34. Bronze der S. Arndt (München). Die Basis ist hier durch Zeichnung ergänzt.

So ist an diesen Bronzefigürchen wiederum kein anschauliches Merkmal des Laufes nachzuweisen. Wiederum bleibt freilich auch die Haltung gegenständlich unmotiviert. Nur der konsequente Rhythmus der formalen Komposition ist unverkennbar. Es ist anzunehmen, daß in dem ursprünglichen Ensemble dieser Rhythmus sich dem des Ganzen unterordnete und so in erster Linie auf ihn das Interesse des Betrachters gelenkt wurde. Hierzu vermag ich wenigstens auf ein intaktes Beispiel zu verweisen: an einer bronzenen Schnabelkanne im Museo Kircheriano in Rom vertritt eine solche Gestalt die Stelle der Ansatzplatte am unteren Ende des Henkels.[3]) Dieses Beispiel erinnert zugleich daran, daß wir auch auf Tongefäßen das Schema gerade unter

---

[1]) Inv. Arndt 533. Die Ohren, die dicht am Kopf anliegen, auffälligerweise von schmaler tierischer Form. — Entsprechende Figuren auf dem Rand eines „capuanischen Deinos": Coll. Warocqué (Mariemont 1903) n. 43 S. 30; über die Zugehörigkeit wage ich ohne Kenntnis des Originals nichts zu entscheiden: die Münchener Figur zeigt keine Spur einer Anpassung an die Kreisform des Randes.

[2]) Sie sind auch technisch durch Abplattung der Unterseite, bei dem zurückbleibenden sogar nicht ohne grobe Verbreiterung der Masse, zu Standflächen hergerichtet. Im übrigen keine Befestigungsspur; auch die Rückseite ist vollkommen ausgeführt.

[3]) Ausführung flau, der Gesichtstypus weniger altertümlich als bei der Bronze Arndt. Zwei nächstverwandte Figuren in dem gleichen Museum (gleiche Schrankreihe:

dem Henkel trafen, allerdings ohne sichtbare Verbindung mit diesem (Abb. 8).[1] Bei Schalen könnte auch die Gestalt des verfügbaren Raumes die Veranlassung gebildet haben: die Gestalten sind niedergeduckt auch im Verhältnis zu den aufrechten des Frieses: So der kniende „Dolon" einer korinthischen Schale (Ann. Inst. 1862 B), ein nackter Jüngling ohne irgendwelche Attribute; den Wert der Inschriften hat man wohl mit Recht nicht hoch eingeschätzt;[2] will man aber in diesem Fall die Beischrift für mehr als zufällig gelten lassen, so wäre daraus zu schließen, daß der Verfertiger unter Dolon eine kniende, nicht eine laufende Gestalt sich vorzustellen gewohnt war.[3] Ohne Raumnötigung, wie auf jenem protokorinthischen Gefäß, tritt das Schema wieder im umlaufenden Fries eines chalkidischen Kraters in Würzburg auf (Gerhard A. V. 322). Ein verständlicher Zusammenhang mit den Hauptdarstellungen ist, soviel ich sehe, nicht nachgewiesen.[4] Eine Eigentümlichkeit bleibt aber unter allen Umständen bestehen: dieser nackte Bärtige ist von mächtigerem Körperbau als alle übrigen Figuren, da er trotz der Kniebeuge den Fries in gleicher Höhe einnimmt. Das Motiv ist durch das gelöste Knie und eine leichte Neigung nach vorwärts nuanciert; die Arme hier einmal wirklich so gegeben, als wären sie an die Hüften gelegt, doch im Widerspruch mit dem Brauch der Dauerläufer mit gestreckten Händen. Es bleibt Vermutung, daß in diesem Fall eine tektonische Tradition nachwirke, welche am Henkelansatz dieses Schema zu verwenden gewohnt

Ausgangsraum), mit Zapfen zur Befestigung am Knie; eine dritte hockend mit gespreizten Beinen; alle drei zeigen dasselbe Motiv der Arme: sie sind symmetrisch nach der Seite (Handflächen nach außen) und aufwärts gebogen.

[1] Andere Beispiele oben S. 270, 1 und weiterhin S. 338, 3; natürliches Knien am Ansatz eines Bronzehenkels: Karlsruhe Bronzen Nr. 577, T. XI 6. — Auf dem Berliner protokorinthischen Gefäß (oben S. 268, 1) befindet sich der (wirklich laufende!) Dämon nicht gerade unter dem Henkel, sondern seitlich von ihm; ich ersehe dies jetzt aus einer von Herrn Dr. Zahn freundlichst übersandten Photographie.

[2] Vgl. Furtwängler, S. Somzée S. 77.

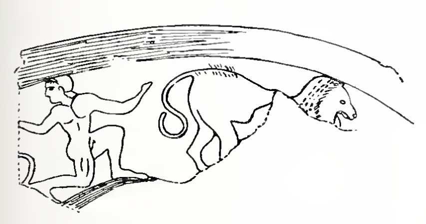
[3] Ähnliche Motive auf den Schalen aus Rhodos: J. H. St. 1884 T. 42 ff.

[4] Die Abb. bei Gerhard (darnach bei Helbig, Les *Ιππεῖς* Athéniens Fig. 35) zieht die Figur zu den sprengenden Reitern des Reverses, was zum mindesten von dem dekorativen Verhältnis zum Gefäß eine falsche Vorstellung erweckt. — Eine einwandfreie Abb. jetzt Furtw.-Reichh. T. 101 (mit Text von Hauser, dessen Beurteilung des Mannes „im sog. Knielauf" durchaus auf demselben Boden steht wie die oben vorgetragene Auffassung).

war; da bei dem Erzeugnis des Töpfers die Ansatzplatte mit ihrem gegebenen Umriß wegfiel, konnte alsbald ein beliebiges Motiv, wie hier unter dem zweiten Henkel ein Mann im einfachen Ausschreiten, das dekorativ gedachte ersetzen.

Es bleiben die zahlreichen Fälle, wo eine ungeflügelte Gestalt, gleich den dämonischen, mit Tieren zu einer symmetrischen Gruppe verbunden ist. Wir finden sie im Tierfries: Louvre E 874 zweimal auf dem gleichen attischen Deinos (das eine Beispiel hier Abb. 35),[1]) Panther und Löwe, wie es scheint, an der Brust oder Mähne packend; auf ionischem Vasenfragment (Abb. 36, nach Röm. M. 1888 T. 6) ohne erkennbare Beziehung in dem Motiv der Arme zu den hier symmetrisch abgewendeten Tieren. Eine einzelne symmetrische Gruppe: getriebenes Bronzerelief aus Perugia (München Glyptothek 73), ist schon von Dümmler als spätere Umbildung (mit Falten am Gewand) gekennzeichnet worden: der bekleidete und mit dem Schwert bewaffnete Jüngling hält nicht unähnlich einem Tierbändiger die Löwen am Seile.[2]) Ferner auf Bronzebeschlägen: die Gestalt im Knieschema (Knie in der Höhe der Füße, keine Bodenlinie) klein zwischen zugewendet sitzenden Löwen, welche über ihr die gehobenen Tatzen gegeneinander legen: J. H. St. 1892/93 S. 256 und Ägina-Aphaia T. 113, 31.[3])


Abb. 35. Von attischem Deinos im Louvre.


Abb. 36. Ionische Vasenscherbe.

[1]) Nach Phot. Giraudon 1093; das andere Louvre-Album T. 60, ein drittes in der 6. Zone des gleichen Gefäßes „restauré“.

[2]) Älterarchaischer Scarabaeus (Gemmen VI 31): Kniender, der sitzende Sphingen an den gehobenen Pfoten hält.

[3]) Bei diesem Typus nicht selten ein wirkliches Ornament an Stelle der menschlichen Figur: z. B. Palmette Arch. Anz. 1894 S. 117, 7. Eine Umbildung, die bei eben dieser Figur den ornamentalen Charakter aufgibt: Fouilles de Delphes V S. 124, Fig. 466. — Der Sinn der Gruppe wird der allgemeine sein, daß das Menschlein sich in der Gewalt

Der ornamentale Charakter kann nicht besser geschildert werden, als es durch Loeschcke geschehen ist (Bonner Studien S. 254), vorzugsweise im Hinblick auf eine weitere Gruppe dieser Art. Ebenda ist auch mit aller Deutlichkeit betont, daß die ornamentale Erfindung den „knienden“ Mann, das Schema mit dem tiefgesenkten Knie, fordert zur Füllung des Raumes zwischen den gehobenen Hufen der Pferde. Die Gruppe konnte also genau so gestaltet werden, auch wenn sich die Bedeutung des eiligen Laufes nicht an das Schema des Mannes knüpfte. Freilich meint Loeschcke (S. 253), daß der Mann laufen muß, weil die Pferde „springend“ dargestellt sind. Mit diesem Ausdruck ist jedoch im Grunde zugegeben, daß die Pferde nicht schlechtweg laufen, nicht im Galopp gegeben sind; sie bäumen sich vielmehr, sie „steigen“. — Im übrigen hat ein einzelnes Stück hier irreführend gewirkt. Die kyrenäische Schale (a. a. O. S. 250), auf welcher wir die Gruppe in das Rund eingefügt sehen, ist das älteste erhaltene Beispiel; das entscheidet noch nicht, daß die Variante, die sie bietet, als die Urform des Typus anzusehen ist.[1]) Man beachte, daß die Pferde steiler aufgerichtet sind als bei irgend einem anderen Beispiel, daß der Jüngling allerdings läuft — doch eben nicht im Knielauf: entsprechend den veränderten Raumverhältnissen ist auch er aus der Beuge merklich aufgerichtet. Die wirkliche Urform werden wir aus den übereinstimmenden Zügen aller übrigen Varianten rekonstruieren dürfen;[2]) sie wird von Loeschckes zweiter Abbildung (Amphora in Berlin) nur durch eine strengere Schematisierung der menschlichen Figur unterschieden zu denken sein. Die Entwickelung geht eben dahin, zu motivieren, daß diese Gestalt sich in geduckter Haltung zwischen den Pferden befindet; alles Detail,

---

der furchtbaren Tiere befindet. Wenn bei der genannten Variation die kniende Gestalt durch eine heftig bewegte ersetzt ist — eine hüpfende rein nach dem äußeren Anschein, so wage ich so zu deuten: die ornamentale Einschließung ist in gewisser Weise als wirkliche genommen; verzweifelt, aber umsonst, sucht der Gefangene ihr zu entrinnen.

[1]) Weil, wie Loeschcke selbst bemerkt, die Vorliebe für die Komposition im Rund griechischer Eigenart angehört, die Gruppe selbst aber fremder Herkunft sein dürfte; vgl. unten S. 363 f.

[2]) An den Anfang der erhaltenen Reihe tritt jetzt ein Relief des „kleinen“ New-Yorker Dreifußes; die Pferde werden von bogenschießenden Amazonen (?) geritten, in der Mitte unten — ein liegender Gefallener (Bull. S. 37, 2 C).

das darauf abzielt, macht indes das Ungewöhnliche der Situation erst fühlbar. Die volle Konsequenz der ornamentalen Gruppe ist dagegen geeignet, die Frage nach der realen Möglichkeit auszuschließen.

Während bei der zuletzt besprochenen Erfindung — sie ist nicht unpassend als eine Dreieckskomposition bezeichnet worden[1]) — die Rolle des Knieschemas unmittelbar einleuchtet, ist der formalen Notwendigkeit, die im Fries zwischen den stehenden Tieren dieses Motiv veranlaßt, noch einige Aufmerksamkeit zu widmen. Man muß Fälle vergleichen, bei denen eine aufrecht schreitende Gestalt an seine Stelle gesetzt ist (Abb. 8 und 38), um zu erkennen, daß der reicher gestaltete Umriß des Knieschemas sich harmonischer der Stilisierung der Tiere anschließt. Oder man denke sich etwa den Knienden der ionischen Scherbe (Abb. 36) durch einen Stehenden ersetzt: es ist offenbar, daß durch das erstere Schema eine Möglichkeit gegeben ist, die Menschenfigur der Größe nach in ein erheblich günstigeres Verhältnis zu den Tieren zu bringen.

Wie sehr beide Elemente füreinander geschaffen sind, zeigt endlich ihre Kombination zu Gruppen im engeren Sinn, solchen, wobei die Körper in unmittelbarer Verschlingung gegeben sind. So umfaßt ein kniender Jüngling den halb aufgerichteten Panther (Abb. 37)[2]); sein Körper wird von dem Leib des Tieres überschnitten. Völlig entsprechend ist der kniende Herakles vor den stehenden Löwen gesetzt; zwei Beispiele davon, in länglichem Felde, auf den Bronzedreifüßen des Herrn Loeb.[3]) Es ist noch nicht viel mehr als die äußerliche Kombination, nicht ein eigentliches Kampfbild. Bei jener erstgenannten Gruppe (mit dem Panther) hat vielleicht eine solche Absicht gar nicht vorgelegen. Aber auch bei dem Löwenkampf sind die Gegner



Abb. 37. Vom Bronzewagen aus Monteleone.

[1]) H. W. Burkhardt, Reitertypen auf griechischen Vasen. Diss. München 1906, S. 30.

[2]) Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Text zu T. 586/87, Abb. 14.

[3]) Bull. New York 1907 S. 37, 3A und auf dem Exemplar im Fogg-Museum. Herakles nur mit Chiton und Köcher ausgestattet.

noch nicht in eine in der Wirklichkeit mögliche Situation zueinander gebracht; der Löwe erhebt seine Tatze, doch nicht gegen den Bedränger, dafür ganz nach der Weise eines verbreiteten Schemas.[1])

Damit haben wir nicht nur ein paar absolut sichere Beispiele des Kniens gewonnen, welche die gleiche Deutung für die entsprechenden in loser Gruppe mit den Tieren verbundenen Figuren nochmals als berechtigt erweisen — sondern die erwünschte Analogie zu den unwirklichen Kampfbildern, bei denen der kniende Angreifer dem Gegner frei gegenübergestellt ist.

Freilich bleibt es noch immer auffällig bei dem zuletzt erwähnten Typus, daß die Fabelwesen, wie Typhon und Hydra,[2]) mit denen der Angreifer in dem schematischen Motiv verbunden wird, ihrerseits nicht dem ornamentalen Typenkreise anzugehören scheinen, — daß die Kentauren, bei denen wir die Existenz eines derartigen Urbildes am ehesten wahrscheinlich machen können,[3]) sich auf den fraglichen Darstellungen in der Regel deutlich über die ornamentale Stufe fortentwickelt zeigen. Dafür bietet sich indes eine Parallele in den schon erwähnten Bildern, wo umgekehrt eine schreitende Gestalt Tieren gegenübertritt, welche die ornamentale Stilisierung durchaus bewahrt haben (Abb. 8 und 38).[4])

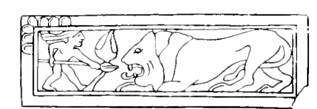


Abb. 38. Elfenbeintäfelchen.

Es ist ein neuer Tatbestand, den wir hier erkennen: ornamentale Typen werden für die Wiedergabe des Mythos verwendet. Das bedeutet im besonderen eine Komplikation der Faktoren, nach denen diese Untersuchung bisher das Material zu scheiden unternahm: formale Tendenzen

[1]) Hier ist auch eine der neu gefundenen, hoch altertümlichen Metopen von Selinus anzuschließen: Mon. Lincei I, Scavi di Sel. T. 3, Herakles im Knien den Stier niederzwingend; die Gestalten decken sich wieder in der gleichen Weise, das Ganze hier eng im Quadrat.

[2]) Ein Beispiel, das zu der oben S. 310 ff. gegebenen Zusammenstellung nachzutragen ist: Louvre E 851 T. 59, tyrrhenische Amphora. Gleiches Schema: kniender Jüngling, die Hydra mit Hunden fütternd: Micali Storia T. 99, 7 (ionisch, in München).

[3]) Auf rechteckigen Goldplättchen, z. B. Salzmann, Kamiros T. 1, und in eingepreßtem Relief auf Tongefäßen: Louvre D 264 f. T. 36. Die Gestalt selbst bekanntlich schon auf geometrischen Produkten.

[4]) Diese nach Micali Storia T. 41, 11; das Original verschollen: nach Pollak, Röm. M. 1906 S. 320 Nr. 24.

können entscheidenden Einfluß üben auch bei der Gestaltung eines Vorwurfes von ausgeprägtem gegenständlichem Interesse.

Revidieren wir unter diesem Gesichtspunkt die früher besprochenen Beispiele, bei denen das Merkmal des tiefgebeugten Knies nicht aus dem sachlichen Zusammenhang motiviert werden konnte, so zeigt es sich, daß in einem Fall gar nichts anderes vorliegt als eine ursprünglich rein dekorative Schöpfung: bei dem Bildtypus der Gestalten, die in der Reihe hintereinander laufen (S. 293 ff.). Am klarsten vielleicht läßt die Art der Weiterbildung dies erkennen, die es ihrerseits erst unternimmt, eine reale Beziehung zwischen den Personen auszudrücken. Auf den Bronzedreifüßen aus Italien sehen wir den Versuch gemacht; bezeichnenderweise ist zugleich das Motiv des Knielaufs bis auf eine Ausnahme durch den Spreizlauf ersetzt: die Beziehung, etwa die der feindlichen Verfolgung, wird nicht deutlich erkennbar — weil eben das Laufen in der Reihe ein im Ursprung ornamentales Motiv ist; wie immer bei diesen, gelingt es nur unvollkommen, ihm einen gegenständlichen Sinn unterzulegen.[1]) Dann darf man wohl als Urtypus jene rein ornamentale Kette aus dämonischen Wesen voranstellen (ungeflügelte Gorgonen auf altgriechischem Bronzeblech: S. 281), bei denen auch die Kennzeichen des Laufens noch fehlen. Es ist dies eine erste Stufe gegenständlicher Motivierung, daß die figürlichen Glieder des umlaufenden Frieses wirklich als Laufende gestaltet werden.[2]) Stellen wir jetzt die Frage, warum gerade das Schema mit dem tiefgebeugten Knie als Element solcher Reihen bevorzugt wird, so beantwortet sie sich leicht: unter der Voraussetzung der ornamentalen Absicht, dahin, daß diese Stellung mit ihrem reich gestalteten Umriß in besonderem Maße der Forderung ornamentaler Schönheit entspricht, daß sie mehr vor allem als der Spreizlauftypus (Beispiele: Gerhard A. V. T. 258) auch bei gleichmäßiger Wiederholung in dem bezeichneten Sinne wirksam bleibt.

---

[1]) Ganz entsprechend urteilt schon Dümmler über die Möglichkeit, derartige Kompositionen zu interpretieren: Röm. M. 1887 S. 178 und 184 f.

[2]) Zu vergleichen ist auch jene Figurenkette im Innern einer attischen Schale aus Corneto: Mon. Inst. XI 41: sie ist als Reigen gestaltet; eine Geschichte des Tanzes müßte zu entscheiden suchen, ob das Beugen des Knies ein reales Motiv oder ob es lediglich ornamental bedingt ist.

Hier ist im übrigen die Gelegenheit, auf die Darstellungen kurz zurückzukommen, bei denen ein scheinbar grundloser Wechsel von Spreizlauf und Knielauf beobachtet wurde. Bei dem Dreifußrelief (oben S. 293) werden wir jetzt in der Knielaufstellung des vordersten Läufers ein Rudiment der ursprünglichen Erscheinung der Kette zu sehen geneigt sein; der besondere Grund, daß es sich hier behauptet, liegt offenbar in dem Bestreben, den Umriß der figürlichen Raumfüllung einheitlich geschlossen und symmetrisch, also noch aus einer vorwiegend formalen Idee heraus, zu bilden.[1]) Ebenso konnte bei der absonderlichen Gestalt der fischschwänzigen Dämonen (Abb. 20) ausnahmsweise einmal die Form des Spreizlaufs der ornamentalen Tendenz in höherem Grade genügen; es ergibt sich ein annähernd symmetrischer Umriß der einzelnen Gestalt, wobei dem gehobenen Bein der in gleicher Höhe ansetzende Fischschwanz entspricht. —

Die Tityosverfolgung gehört zweifellos zu der Gattung der mythologischen Illustrationen. Gleichwohl ist auch sie, formal betrachtet, auf dem Brüsseler Gefäß (Abb. 22) nach dem Prinzip der „Reihe" gestaltet: das gleiche Grundschema ist viermal wiederholt mit verhältnismäßig unbedeutenden Veränderungen. Aber das Schema selbst hängt in diesem Fall nicht notwendig ab von der Gestalt jener ornamentalen Kette: den Anlaß konnte das Motiv des aufs Knie gesunkenen Tityos bilden — wiederum nicht an sich: sondern weil seine Gestalt, die dem Boden genähert ist, dennoch die ganze Höhe des Frieses einnimmt, ergab sich die Nötigung, ihr die Haltung der übrigen Personen anzugleichen. — Daß wirklich das bezeichnete Moment entscheidend war, läßt der Vergleich mit einer analogen Komposition erkennen: dem ältesten Schema der Befreiung des Prometheus. Denn hier fehlt jede Beziehung zu irgend einem ornamentalen Vorbild; drei schwer zu vereinigende Typen sind kombiniert, weil der Inhalt der Sage es forderte. Jene formal bestimmende Rolle der knienden Tityosgestalt ist dem in hockender Stellung Gefesselten zugefallen — ein aufrecht schreitender Herakles müßte sich neben ihm, und dem mächtigen Adler, klein und unbedeutend aus-

---

[1]) Die Felder, wo der Spreizlauf an gleicher Stelle auftritt, gehören zu dem im allgemeinen weniger streng komponierten Exemplar im Fogg-Museum.

nehmen.[1]) — Die betreffende formale Eigentümlichkeit verbindet endlich diese Kompositionen auch wieder mit den Tierfriesen. Wo die gestreckten Tierleiber die Längenausdehnung des Frieses betonen, wird ihre Höhe als Maßstab der wirklichen Frieshöhe genommen: der Fries ist als ein niederer gedacht, in den nur die geduckte, die kniende menschliche Gestalt zwischen den Tieren sich einfügt. Erst damit haben wir das Moment gekennzeichnet, das wohl in erster Linie die Wahl des Knieschemas im Zusammenhang griechisch-archaischer Friesdekoration bestimmt.[2])

Eine entsprechende Motivierung für das Beugen des Knies suchen wir vergebens bei jener Gruppe des Achilleus, der den Troilos vom Pferde reißt (Abb. 19). Und gerade hier schien der Sinn des Laufes durch die Situation gegeben. Um so weniger darf es übersehen werden, daß die Nuancierung des Knieschemas anschauliche Zeichen des Vorwärtsstrebens vermissen läßt. Die Möglichkeit einer Erklärung des Gesamtbefundes bietet die Annahme, daß der Künstler sich in diesem Falle durch ein gegebenes Schema bestimmen ließ — durch jenen Bildtypus der losen Gruppe des Herakles mit dem Kentauren,

---

[1]) Die Beispiele auf attischen Gefäßen: Kalkmann, Anm. 66; dazu jetzt eines in Florenz, Mus. archeol.: Milani, Studi e mat. III T. 2. Das Karlsruher Stück (Jahrb. 1889 T. 5, 6) stellt eine Fortbildung dar: in dem übermäßig weiten Spreizen bei Herakles ist das ältere Motiv noch zu erkennen; hier nun über dem Kopfe des Prometheus freier Raum. — Dem entspricht die Fortbildung der Tityosszene (vgl. S. 297 f.): in dem Knielauf des Tityos wirkt das Schema des ins Knie Sinkenden nach; wenn auf dem Revers des Pariser Gefäßes gerade geflügelte Dämonen im Spreizlauf gegeben sind, so beweist dies einen beträchtlichen Abstand des betreffenden Produktes von der ursprünglichen stilisierenden Weise. — Die Haltung der bogenschießenden Angreifer (S. 296) dürfen wir jetzt, da sie formal bedingt erscheint, endgültig von den Darstellungen laufender Schützen trennen; auch die Neigung nach vorwärts auf dem „tyrrhenischen" Exemplar entspringt nur dem lebhafteren Temperament des Verfertigers, der den Eifer der Handelnden stärker zum Ausdruck zu bringen bestrebt ist.

[2]) Weitere Belege für diese formale Idee: Auf dem monumentalen Tierfriese von Xanthos (Brit. Mus. Cat. Sculpt. I 81 — Brunn-Bruckmann T. 104) ist das Knien durch eine der ruhelosen Beweglichkeit der Silene mehr entsprechende Stellung ersetzt: man mag sie mit einem Kriechen vergleichen — sie ist im einzelnen nicht anschaulich zu deuten; um so klarer ist das dekorative Bedürfnis, die Figur dem niederen gestreckten Friese anzupassen. — Auf Abb. 37 der halbliegende Kentaur neben dem Dämon mit tief gesenktem Knie und der Gruppe des Knienden mit dem Panther.

für dessen Urbild die Absicht der raschen Vorwärtsbewegung mit Sicherheit auszuschließen ist.[1])

Der Faktor der formalistischen Typenübertragung, den diese These wieder in den Vordergrund stellt, ist in der vorliegenden Arbeit allenthalben bereits vorausgesetzt, auch von anderer Seite längst zur Erklärung zahlreicher Erscheinungen herangezogen worden. Immerhin mag ein weiteres Beispiel angeführt werden, da es ihn geradezu abstrakt zu fassen erlaubt: Die Gestalt eines nackten Jünglings erscheint im Friese einer tyrrhenischen Amphora (Abb. 39)[2]) zwischen zugewendeten Panthern, in einer Stellung, die in allen Einzelheiten genau das Flugmotiv von der Netosvase wiederholt (der vorgesetzte Fuß berührt mit der Spitze den Boden, ohne daß die Erwartung des Auftretens entstünde). Welche Bedeutung auch immer der Maler hier der Stellung beilegte — sie ist, soviel ich sehe, nirgends sonst bei un-



Abb. 39. Von tyrrhenischer Amphora in München. (J. 124.)

[1]) Eine freiere Variante des gleichen Typus scheint gegeben: Brit. Mus. Vases II T. 1 („korinthisch", Chalkidischem nahestehend), Herakles und Nessos; Herakles laufend in dem Schema der Thermosmetope (Abb. 16). Auch in rein dekorativem Ensemble wird das Schema mit dem gesenkten Knie gerade mit dem galoppierenden Pferd zusammengeordnet (z. B. Abb. 23), das seinerseits vielfach in dekorativer Verwendung vorkommt: vgl. H. W. Burkhardt a. a. O. S. 19 ff., Hauser im Text zu F—R T. 101. Zu vergleichen ist weiter: im Bilde der Hasenjagd auf rottonigen Reliefgefäßen ein Mann, der in jeder Hand ein Pedum schwingt, Louvre D 348 T. 38, mit sehr tiefem Knie, ohne Spreizen oder Neigung nach vorwärts; dieser also wieder im niederen Fries. Eine Fortbildung, abgeb. z. B. Louvre D 345 T. 38, differenziert den kniend Lauernden hinter dem Netz und den heftig Laufenden, der von dem Knieschema noch das gesenkte Knie bewahrt. — Die formal bedingten Beispiele sind fast alle ionischen Ursprungs. In der Hasenjagd an gleicher Stelle der Spreizlauf: auf dem attischen Dreifuß aus Tanagra.

[2]) Das ganze Gefäß: Gerhard, A. V. T. 223 (der Hauptfries: Thiersch T. 1).

geflügelten Figuren verwendet worden. Und wir erinnern uns jetzt, daß wir bereits einen gleichartigen Fall beobachtet haben: bei jener unverstandenen Verwendung des „tyrrhenischen“ Flugmotivs (Abb. 5 und S. 269), die es mit der Bodenlinie in sinnstörender Weise in Berührung bringt. — Auf der gleichen Basis wie solche Erscheinungen formalistischer Dekadenz beruht jene Tatsache der Fortbildung ornamentaler Typen zum Zweck der Wiedergabe mythischer Geschehnisse. Die Entwickelung, die unter dem Gesichtspunkt des gegenständlichen Sinnes betrachtet in den beiden Fällen in gerade entgegengesetzter Richtung sich bewegt, ist hier wie dort in gleicher Weise beherrscht von der Eigentümlichkeit des formalen Gedächtnisses.

Dann bleibt uns noch eine für unsere Fragen besonders bedeutsame Konsequenz zu ziehen. Auch das älteste Flugbild, wie es auf der Netosamphora vorliegt, ist aus einem ornamentalen Vorbild, dem Schema des knienden Flügeldämons entstanden. Mit dem eigentlichen „Knielauf“, der Darstellung mit den Füßen auf dem Boden, ist es ohnehin von jeher identifiziert worden. Eine Abhängigkeit aber werden wir jetzt nur noch in einer Richtung für möglich erachten: was wäre das für eine seltsame Fügung, wenn eine Stellung, die für den Flug erfunden wurde, sich darnach zu so vielfältiger Art der dekorativen Verwendung geeignet erwies: wie verständlich dagegen, nach vielen Analogien, daß auch hier ein geläufiger ornamentaler Typus zu der ersten Wiedergabe des Fliegens herangezogen wurde — ein Schema, das zwar nicht auf die geflügelten Gestalten beschränkt, aber für sie in besonderem Maße charakteristisch ist.[1]) —

Das Wesentliche der Einsicht, die wir für älterarchaische Epoche gewonnen haben, läßt sich in zwei Thesen formulieren. Die Darstellung des Laufes, soweit es dem Künstler auf die einfache Wiedergabe des

[1]) Wiederum ist das Schema der „Reihe“ verwendet — die Stellung des Flügeldämons aber war unabhängig davon gegeben. — Andere Variationen des Knieschemas bei der Wiedergabe der Perseusverfolgung liegen vor auf der Londoner Schale: J. H. St. 1884 T. 43, und dem Pariser Deinos: Louvre E 874 (vgl. o. S. 265 f.); sie sind der Entstehung nach an das Knieschema anzuschließen, während sie oben beurteilt wurden nach den hinzutretenden Merkmalen anschaulicher Lauftypen, dem Heben des vorgesetzten Fußes beziehungsweise der entschiedenen Trennung der Beine.

Vorgangs ankommt, geschieht in der Form des Spreizlaufs. Das gilt mit dem Zusatz, daß auf Denkmälern von sehr früher Entstehung verschiedene Proben anderer Ausdrucksweise erhalten sind: gerade hier ein naiv anschauliches Dahinspringen (Phikelluravase: Abb. 24), daneben eine gemäßigte Bewegung in der völlig natürlichen Art des „freien Laufes“ (Kanne des Fürsten Chigi: Abb. 25) und andererseits ein sehr weites Spreizen (Abb. 16), das durch das Anhaften der Füße an der Linie doch nur übertrieben, nicht im Sinne eines lebhaften Vorwärtsstrebens wirkt.[1]) Die zweite These betrifft die Existenz eines ornamentalen Schemas der knienden menschlichen Gestalt. Sie ist dahin zu erweitern, daß dieses Motiv außerhalb der rein dekorativen Zusammenhänge verwendet wird bei Kampfszenen für die Gestalt des Angreifers, daß es ferner in zahlreichen Variationen fortwirkt und im besonderen auch mit den Kennzeichen lebhafter Vorwärtsbewegung kombiniert erscheint: bei den geflügelten Dämonen in der Form des Knielaufs auf der Erde wie bei der Darstellung des raschen Fluges, seltener bei ungeflügelten Gestalten und zwar, von vereinzelten Stücken abgesehen, bei einer ionischen Gruppe mit dem ornamentalen Kompositionsschema des Laufens in der Reihe. — Die Fälle, für welche der Terminus des „Knielaufs“ zu Recht besteht, sind damit auf eine kleine Zahl beschränkt. Der Charakter dieses Gebildes erscheint zugleich in einem neuen Licht: im Gegensatz zu den anschaulichen Bildern des Laufes ist es eine schematische Gestaltung — nicht, weil sich jemals einem archaischen Künstler der Lauf in eine solche Formel umgesetzt hätte, sondern in dem buchstäblichen Sinn, daß ein Schema darin enthalten ist, dessen Erscheinung an sich durch völlig andere Faktoren als durch die Vorstellung des Laufes bestimmt wird.

---

[1]) Über die mögliche Abhängigkeit eines Teiles der Beispiele von dem Knieschema vgl. S. 286 f. und weiter S. 330 f.

III.

Von den Ergebnissen, die für die Denkmäler des faltenlosen Stiles gelten, entscheidet eines auch für die folgende Entwicklung: an das starke Beugen der Knie wird sich auch weiterhin nicht der Sinn des raschen Laufes knüpfen, wenn eine solche Beziehung in der älteren Epoche nicht bestand. Dieses Problem kann daher zurücktreten zugunsten der Beobachtung neuer Formen der Bewegungswiedergabe, die aus den von der älteren Kunst geschaffenen und neben ihnen entstehen.

Dringend ist die Ergänzung der ionischen Flügelgestalten aus denjenigen Beispielen, welche die älteste Form der Faltengebung zeigen. Denn wir haben die Ungeflügelten dieser Art und Epoche schon im vorigen Abschnitt den älteren Stücken angereiht und gefunden, daß sie von diesen durch keinen wesentlichen Unterschied in der Gesamthaltung der Typen getrennt sind.

Auch die Motive einiger Dämonen haben bereits Erwähnung gefunden: neben dem mit mattester Andeutung des Laufes verbundenen Knieschema, auf den italischen Gefäßen in Brüssel und London, der Spreizlauf auf dem Revers der Pariser Tityosamphora; auch diese Stellung hier in sehr gemäßigter Form. Viel lebhafter ist das Tempo einer Verfolgung auf einer Caeretaner Hydria:[1]) ein Jüngling flieht vor einem Flügelwesen — man wird mit Recht eine älteste Darstellung von Eos und Kephalos darin erkannt haben; die Verfolgerin ist im Spreizlauf gegeben, der Jüngling in einem weniger prägnanten Motiv: er ist im Vergleich mit ihr als ermattend dargestellt.



Abb. 40. Von einer Caeretaner Hydria.

Von besonderem Wert ist aber das Beispiel des Fluges, welches die Caeretaner Hydrien liefern; denn es ist das erste spezifisch ionische, welches sicher die lebhafte Vorwärtsbewegung ausdrückt (Abb. 40):[2])

[1]) Louvre E 702. Nuove Mem. dell' Inst. II T. 15. — Die Abbildung gibt keine Bodenlinie, der Katalog sagt nicht, daß die Figuren in der Luft wären.

[2]) Das ganze Bild: Jahn, Entführung der Europa T. 5a; Compte rendu 1866 S. 79; Phot. des Gefäßes bei Endt Fig. 3. 4.

eine „Nike“ folgt mit Kränzen in den Händen dem schwimmenden Stier, der die Europa trägt. Es ist der Knielauf, im Einzelnen der Stellung den ionischen „Nereiden“ nächst verwandt (Abb. 20), als Darstellung des Luftlaufes abermals eine neue Variation: von dem Typus der Netosvase unterschieden durch den gesenkten Unterschenkel. Verschieden ist damit auch die neue Gesamtwirkung. Wie die Hauptrichtung der Beine hier zusammengeht mit der Neigung des Körpers nach vorwärts, erscheint die ganze Gestalt schräg zum Winde gestellt. Das Vorwärtsstreben, das wir als das wesentliche Moment in der Erscheinung der Nereiden erkannten, ist mit der Lösung der Füße verwandelt in ein gleichmäßiges Dahinschweben; die Beine, die den Antrieb gegeben haben, scheinen jetzt in ihrer Stellung zu verharren. Man wird den Flug des Raubvogels vergleichen dürfen, der von der Kraft, die er mit einigen Flügelschlägen erzeugt hat, sich in Ruhe vorwärtstragen läßt.

Neben so differenzierter Darstellung überrascht es, auch wieder häufig jener Stellung zu begegnen, die wir besonders auf korinthischen Erzeugnissen eine Rolle spielen sahen: dem symmetrischen starken Spreizen mit beiden Füßen auf der Linie. Da ist eine weibliche Flügelfigur, einzeln im ungefähr quadratischen Felde, von der ich drei Wiederholungen kenne (auf Amphoren gleicher Gestalt in Karlsruhe, Paris, Genf).[1]) Weiter, auf einer Kanne in München: zwei Frauen symmetrisch gegen einen Jüngling bewegt, der aufgerichtete Löwen gefaßt hält (seine Stellung ist ein gemäßigteres Ausschreiten).[2]) — Auf ionischem Elfenbeinrelief aus Italien[3]) sehen wir einen geflügelten Jüngling, der im Laufe einen Hirsch gepackt hat und ihn auf den Rücken niederwirft; die anscheinend gegenständliche Erfindung ist ornamental weitergesponnen, indem ein Panther seinen Kopf um den Leib des Hirsches legt,[4]) ruhig stehend, ganz im Widerspruch mit dem Motiv der Hauptgruppe: wir

[1]) Karlsruhe: Jahrb. 1889 T. 5, 2; von mir am Original nachgeprüft: die Abbildung ist ungenau, unter dem zweiten Fuß hat der Pinsel zufällig ausgesetzt, der Fuß ist auftretend gedacht. — Louvre E 731 (T. 53). — Musée Fol: mit einem Knaben in den Armen; Phot. Giraudon, Vases de Genève 4 F.

[2]) J. 1047 = Endt, Kanne XIII. Flügel nur an den Füßen aller drei Figuren.

[3]) Mon. Inst. VI T. 46. Vgl. Röm. Mitt. 1906 T. 36, S. 316 Nr. 1 (Pollak).

[4]) Nach Pollak (a. a. O.) beißt das Tier in den Leib des Hirsches.

werden gewahr, daß doch auch diese wie in momentaner Bewegung erstarrt gegeben ist — daß übrigens auch sie keine natürliche, zum wenigsten nicht unter der Voraussetzung menschenähnlicher Kraft erdachte Aktion darstellt. — So läßt die ionische Reihe wieder entschiedener als die früher genannten Beispiele auch für diesen anschaulich schwachen Lauftypus ornamentale Bedingtheit vermuten.[1])

Ein ionisches Werk von der Stufe der ältesten Faltengebung ist auch die Nike von Delos. Das ist ganz allgemein, schon als sie bekannt wurde, angenommen worden.[2]) Uns interessieren zunächst die Details ihrer Haltung; denn sie ist ja fragmentiert, die Art ihrer Aufstellung ist hypothetisch, zumal seit man sich darüber geeinigt hat, daß die Einlassungsspur auf der Basis des Archermos für ein aufstoßendes Gewand nicht paßt — wie immer man sich das Verhältnis der Füße zur Basisplatte denken mag.[3]) Für die Zurichtung des erhaltenen Steines gibt es aber doch wenigstens eine feste Linie; die Achse des Kopfes muß in der Hauptansicht der Statue mindestens mit der Senkrechten zusammenfallen; sonst könnte der Kopf allenfalls nach vorwärts, in der Richtung des Laufes geneigt sein.[4]) Stellen wir den Kopf auf die Vertikale ein, so zeigt sich, daß schon da der Körper ein wenig schräg nach vorwärts gehalten ist; die Abweichung der Gürtellinie von der Horizontalen bietet den besten Gradmesser dafür. Die Wirkung dieser Schrägen wird verstärkt durch die Linien des vorgesetzten Beines, dessen Knie nur mäßig gehoben und dessen Unterschenkel angezogen ist. Sie wurde

---

[1]) Vgl. S. 268 f., 282, 286 f., 326 Anm. 1. Nachzutragen ist das Auftreten dieses Motivs bei zwei Bronzestatuetten, Votivbildern siegreicher Läuferinnen (das Gewand an beiden ohne Falten): Carapanos, Dodone T. 11 (besser: Rayet, Monum. Heft 17) und Brit. Mus. 208 T. 3 (in falscher Aufstellung abgebildet); nur bei dieser stimmt die Tracht mit der von Pausanias (V 16, 3) als olympische Sitte bezeugten überein, nur bei der anderen ist die Stellung ganz erhalten. Die Vermeidung des Spreizlaufs dürfte hier durch die Schwierigkeit der Ponderation veranlaßt sein, die bei rundplastischen Figuren eine technische sowohl wie eine ästhetische ist.

[2]) Einspruch erhebt Klein, Kunstgesch. I S. 139 ff.

[3]) Der entscheidende Nachweis durch Treu: Verh. d. Wiener Philologenversammlung 1893 S. 224 f. Vgl. Österr. Jhrh. II S. 201.

[4]) Bei der Rekonstruktion von Studniczka (Siegesgöttin Fig. 7) ist er umgekehrt ein wenig nach hinten über geneigt (ebenso bei der Demonstrationsfigur von Treu a. a. O., die auch bei Roscher, s. v. Nike, ohne die Basis wiederholt ist).

aber ursprünglich noch entschiedener betont durch das zurückbleibende Bein: auch dieser Unterschenkel verlief im Gegensatz zur Horizontalen schräg nach unten; der Winkel, den er mit dem Oberschenkel bildete, ist durch den erhaltenen Ansatz trotz des bedeckenden Gewandes sicher bestimmt.[1]) Daraus ergibt sich weiter, daß der Fuß des zurückbleibenden Beines etwas tiefer gehalten war als der des vorgesetzten.

Für diese Haltung, die wir bisher einzig aus dem Werke selbst erschlossen haben, gibt es eine vollkommene Analogie in der des schwebenden Flügelwesens von der Caeretaner Hydria. Und nun zeigt sich, daß die Übereinstimmung sich auch auf das Gewand erstreckt, den langen Chiton, aus dem nur das Bein nicht ganz so weit heraustritt, und auf die Art der Falten, die als einfache, leicht geschwungene Linien — bei dem plastischen Werke als Grate mit flacher Abdachung — gegeben sind.[2]) Dann handelt es sich auch gar nicht um eine Bewegung, wie die stürmische Eile der Gorgonen. Es ist ein sicheres Dahinschweben, das viel besser zu dieser freundlichen Göttin paßt.

Wie können wir uns aber die Aufstellung denken? Das ist eine Schwierigkeit, die sich mit der veränderten Rekonstruktion von neuem erhebt. Die Hauptachse der Figur weicht fühlbar von der Senkrechten ab; die Haltung des Kopfes und die Horizontale der Flügel vermögen das nicht auszugleichen. Dann geht es offenbar nicht an, die Statue auf einem Pfeiler oder einer Säule zu denken. Die konsequente Vertikale eines solchen Postaments muß auch in dem krönenden Bildwerk zum Ausdruck kommen. Hier wäre sie plötzlich gebrochen.

Alle ästhetischen Bedenken fallen fort, wenn wir annehmen, daß die Figur als Akroter für die Ecke eines ionischen Gebäudes komponiert war. Ein singuläres Stück aus der geringen Zahl von plastischen Flügelgestalten, die mit ihrer Unterlage erhalten sind, erwies sich als geeignet, die Anregung zu diesem Vorschlag zu vermitteln. Es ist eine Bronze-

[1]) Bei Studniczka und Treu ist diese Tatsache nicht genügend berücksichtigt; ich erfuhr aber ihren Widerstand, als ich vor dem Abguß versuchte, mir die Figur im Typus der Netosvase zu ergänzen; so sehr ich es damals wünschte, das Vorhandene wollte sich nicht fügen.

[2]) Schon diese eine sicher ionische Parallele genügt, um Kleins Einwände gegen den ionischen Ursprung der delischen Nike zu entkräften.

statuette auf schräger Basis.[1]) Die bisherigen Abbildungen zeigen sie nur alle in falscher Aufstellung: die weit ausgespannten Flügel müssen als Richtmaß für die Horizontale gelten (Abb. 41).[2]) Freilich die Neigung der Gesamtmasse des Körpers nach vorwärts fällt hier nicht von selbst auf; man muß etwa eines der Bronzefigürchen von der Akropolis vergleichen: n. 808 (de Ridder), als Beispiel völliger Symmetrie in der statischen Verteilung der Masse zu seiten einer fühlbaren Mittelvertikalen. Aber das Wesentliche ist, daß eine so gestaltete Basis die Bedingungen bietet, um auch eine Figur mit ausgeprägterer Neigung aufzunehmen.



Abb. 41. Bronzestatuette im British Museum.[2])

Und alles Weitere fügt sich vortrefflich. Die Volute, die wir an der Statuette als technische Stütze für den vorgesetzten Fuß verwendet sehen, ist als Endigung der Giebelschrägen vielfach bezeugt.[3]) Der andere Fuß wird unmittelbar auf der Giebelsima gestanden haben. Ganz so zeigt ein oft wiederholtes schwarzfiguriges Vasenbild[4]) sich bäumende Pferde als Akroterien eines Brunnenhauses. Während hier die künst-

[1]) Brit. Mus. Bronzes T. 14 = Murray, Greek Bronzes S. 17 = Arndt-Bruckmann, Denkm. T. 526. — Murray S. 19 verwendet schon diese Figur für die Rekonstruktion, doch ohne die wichtigsten Konsequenzen zu ziehen; er behält sogar die falsche Stellung der Flügel bei. Auch die Form der Basis berechtigt zu dem Zweifel, ob man einen ernstlichen Rekonstruktionsvorschlag in dieser Skizze vor sich hat — immerhin vermeidet sie die eben erwähnten Mängel des Modelles von Treu und Studniczka.

[2]) Die Basis ist auf dieser Abbildung unvollständig — infolge eines Versehens bei der Herstellung des Klischees, das leider zu spät bemerkt wurde; vgl. die zitierten Originalpublikationen. — Die Deutung als Oberteil eines Schiffes (s. Arndt a. a. O.) erledigt sich natürlich durch die Annahme der schrägen Gesamtrichtung.

[3]) Erhaltene Stücke ohne figürlichen Schmuck, aus Marmor, von der athenischen Akropolis: Wiegand, Porosarchitektur T. 9, einem Bau mit dorischen Säulen zugeteilt; solche auch auf dem Leidener Vasenbild; ionische z. B. Inghirami Vasi fitt. I 43. — Vgl. Österr. Jhrh. II S. 16 f. (Benndorf).

[4]) Späterattisch, mit reichlichen Falten: Roulez, Vases de Leide T. 19 = Österr. Jhrh. II S. 18.

lerische Idee mit der von uns vorausgesetzten aufs vollkommenste übereinstimmt, ist in einem andern Fall die menschliche Gestalt in dem erwarteten formalen Motiv gegeben, da freilich nicht in Bewegung, wie es scheint, sondern in wirklichem Knien: es sind ungeflügelte Figuren auf den Giebelecken einer archaischen „Tonciste" aus Caere;[1]) das Detail ist durch Fragmentierung unsicher geworden, so besonders auch die genaue Gestalt der Giebelecke.[2]) Endlich bietet eine Scherbe von der Akropolis das Bild eines Tempels mit einer laufenden weiblichen Figur als Eckakroter;[3]) sie zeigt das gleichmäßige weite Spreizen der Beine und den späteren Faltenstil. Hier stimmt also die Erscheinung am nächsten mit der Londoner Bronzestatuette überein. Darnach werden wir zunächst für diese die Folgerung ziehen, daß auch sie ein Akroter ist; sie war etwa an einem Sarkophag mit Giebeldeckel angebracht, der in seinen Hauptteilen aus Holz bestand. Dazu stimmen einige Beobachtungen im einzelnen: die Basis der Statuette ist rechts gebrochen, wie ich bei der Untersuchung des Originals feststellen konnte; ferner ist die Rückseite zwar vernachlässigt, aber es sind immerhin einige Gewandlinien und Flügeldetails an ihr graviert: sie war also nicht verdeckt; dies sowohl wie andererseits die starke Verschiedenheit in der Behandlung beider Seiten erklärt sich vollkommen bei der angenommenen tektonischen Funktion.

Die gleiche Erscheinung finden wir auch an der Nike von Delos: ihre Rückseite ist flach, plastisch uninteressant.[4]) Die Vorderseite aller-

---

[1]) Erwähnt von Furtwängler: Arch. Ztg. 1882 Sp. 342, als Figuren, die „laufend knien"; im Louvre, aus S. Campana.

[2]) Ich urteile nach einer Skizze und nach Notizen, die ich Herrn Prof. Reichhold verdanke. Daraus geht weiter hervor, daß die aufgebogenen Enden (und die Mitte) der Giebelsima mit „aufgesetzten Rosetten, nicht Voluten" verziert sind. Der aufgebogene Teil scheint indes die Unterlage für den vorderen Fuß der Knienden, unabhängig von den tiefer befindlichen Rosetten, gebildet zu haben.

[3]) Die Kenntnis verdanke ich Herrn Prof. Curtius. Herr Prof. Gräf hatte die Freundlichkeit, mir eine Photographie davon zu übersenden. — In dem Fehlen der Flügel möchte ich hier nichts anderes erkennen als die Ungenauigkeit des Vasenmalers. Eine Volute unter dem vorgesetzten Fuß war auf der Photographie nicht mit Sicherheit zu konstatieren.

[4]) Auch bei der Nike von Delphi (s. u.) finde ich auf der Abb. BCH 1901 T. 16 den Unterkörper völlig flach gehalten: ohne das deutliche Durchtreten der Beine. Homolle

dings ist im Gegensatz dazu ungewöhnlich reich gestaltet; sie zeigt starke Höhen und Tiefen und sogar eine Abweichung von der reinen Frontalität: nicht nur der Kopf, auch der Rumpf ist eben merklich in der Richtung des Laufes gewendet. Dies ist das einzige, auffällige Resultat; wir hätten daraus zu lernen, daß der archaisch-ionische Baustil eine so starke plastische Differenzierung des figürlichen Schmuckes zuließ.

Im übrigen aber steht so wenig entgegen, daß wir uns die delische Statue auf die Giebelecke einer Tempelfront versetzt denken, daß diese Vorstellung vielmehr von allen Seiten vorbereitet war. Niken als Akroterien kannte man längst als beliebten Schmuck von Bauten des freien Stils, vom 5. Jahrhundert bis in die römische Zeit.[1]) Daß die dekorative Idee aus der archaischen Epoche übernommen und nur das Motiv des eigentlichen Schwebens an die Stelle des „Knielaufs" getreten war, durfte man nach vielen Analogien erwarten. Ein Terracottafragment aus Olympia,[2]) Torsen aus Marmor von der Akropolis von Athen,[3]) und in Delphi Marmorfunde von nicht weniger als drei Gebäuden[4]) sind dementsprechend als Akroterien bezeichnet worden. In den meisten Fällen freilich geschah dies ohne nähere Begründung, daher auch ohne die Meinung auszuschließen, daß die betreffende Figur vielmehr als Einzelmonument von einer tektonischen Stütze getragen war; noch weniger wurde die Frage diskutiert, ob sie, bei jener ersten Annahme, als Mittel- oder Eckakroter zu denken sei. Einmal gab indes die Beschaffenheit der Reste völlig sicheren Anhalt für die Herkunft: es sind Fragmente vom „Schatzhaus der Knidier" (der Siphnier nach den neueren Untersuchungen von Pomptow), Gewandstücke, die auf Teilen des Gesimses aufruhen, zwei an der Zahl; Homolle ersah aus dem Befund eine symmetrische Entsprechung der Figuren und wies ihnen daher auf den Ecken des Giebels

---

betont dagegen die sorgfältige Ausarbeitung (S. 495) — ihm kommt es darauf an, die Figur von den Resten der Giebelskulpturen zu unterscheiden.

[1]) Furtwängler a. a. O.: Arch. Ztg. 1882.

[2]) Furtwängler: Arch. Ztg. 1882 Sp. 342 und 352. — Treu: Olympia III S. 40 T. 8, 3. — Studniczka, Siegesgöttin S. 8.

[3]) Treu, Olympia III S. 40. Homolle BCH 1896 S. 653, 1; 1901 S. 496. — Petersen und Studniczka vermuten in allen einzelne Weihgeschenke.

[4]) Alter Apollontempel: BCH 1896 S. 652; 1901 S. 494 ff. T. 16. — „Schatzhaus der Phokäer": Perrot-Chipiez VIII S. 391. — „Schatzhaus der Knidier": BCH 1896 S. 589.

ihre Stelle an.[1]) — So ist auch für die Nike von Delos selbst die Annahme einer solchen dekorativen Verwendung bereits ausgesprochen worden. Loeschcke hat zuerst den Gedanken geäußert, daß man ein Akroter in ihr zu erkennen habe — wie Treu berichtet (Österr. Jhrh. 1898 S. 200 f.) — und Homolle, der Entdecker der Statue, ist zu der gleichen Überzeugung gelangt (BCH 1901 S. 496 Anm. 1).[2]) Es geschah, nachdem die hindernde Kombination mit der Inschriftbasis des Archermos beseitigt war. Nur blieb es auch hier bei der Vermutung im allgemeinen; ein Beweis für die neue These ist von keinem der beiden Gelehrten gegeben worden.



Abb. 42. Rekonstruktion der Nike von Delos.[4])

Die Herstellung also, die wir für die delische Statue auf Grund einer genaueren Bestimmung ihres Motives zu fordern veranlaßt waren, hat sich als ein völlig einleuchtendes Gebilde erwiesen — verständlich innerhalb des Kreises der archaischen Kunst und von der Wissenschaft bereits zur Wahl gestellt. — Auch in der neuen Funktion steht die Statue als älteste an der Spitze aller verwandten Figuren, und an der Spitze der erhaltenen Akroterien in menschlicher Gestalt.[3]) Auch daß uns ein Werk des Archermos in ihr erhalten ist, wird nicht mehr und nicht weniger wahrscheinlich als zuvor, da ja die Überlieferung nichts anderes besagt, als daß dieser Künstler die Nike „zuerst geflügelt“ gebildet habe. Nur das

[1]) Homolle bezeichnet mit gleicher Bestimmtheit die Nike des alten Apollontempels als acrotère d'angle; nach seinen Gründen habe ich vergebens gesucht.

[2]) Herr Prof. Wolters hatte die Freundlichkeit, mich auf beide Stellen aufmerksam zu machen.

[3]) Vgl. Benndorf: Österr. Jhrh. 1898 S. 50 f.

[4]) Die Skizze einer Rekonstruktion in dem vorgeschlagenen Sinn ist von einem mir befreundeten Künstler gezeichnet. — Sie vernachlässigt einige Details wie die Halskette und die kleinen Flügel vor den Schultern. Die architektonischen Teile sind bei

Wagnis, das oft bestaunt worden ist: daß eine so frühe Epoche neben der Gebundenheit der stehenden und schreitenden eine fliegende Gestalt in voller körperlicher Form zu bilden unternahm — diese Ruhmestat, um die man eben jenen Archermos gepriesen hat, ist in Gefahr, ihren Glanz zu verlieren. Die Leistung ist für eine spätere Zeit durch erhaltene Beispiele gesichert,[1]) da auch im Zusammenhang mit dem Fortschritt der Bewegungsillusion besser verständlich — und noch immer der höchsten Bewunderung wert. Für die ältere Epoche ist die Möglichkeit nicht ganz zu verneinen, daß schon sie ihre Versuche, in Malerei und Relief den fliegenden Menschen zu bilden, in die Rundplastik übertrug; nur den sichtbaren Beleg in Gestalt der delischen Nike werden wir bei Annahme der neuen Ergänzung entbehren müssen. Aber einen Ersatz für jenes Wunder haben wir, glaube ich, in jedem Fall gewonnen: das steinerne Bild des Fluges, wie man es sich bisher gedacht hat, war kühn — und von naiver Unbeholfenheit. Eine künstlerisch vollkommenere Lösung tritt an seine Stelle: durch das elastische Aufstehen auf der steigenden Linie des Giebels erhält die Figur den Antrieb nach vorwärts — der ihr vorher fehlte, trotz aller Heftigkeit der Eigenbewegung; damit verbindet sich als ein natürlicher Reflex die Neigung des Körpers, und die Einrollung der Spirale unter dem vorgesetzten Fuß vollendet den Eindruck, daß es in die Luft hinausgeht.

Die Darstellung des Laufes durch die Luft soll noch verfolgt werden bis in die Zeit des freien Stils. Das Schweben im engeren Sinn hat seine selbständige Entwickelung; die Motive, welche völlige Passivität

dem Mangel eines ionischen Gesimses aus früharchaischer Zeit nach dem Vorbild des alten Hekatompedon auf der Akropolis gegeben — mit allem Vorbehalt. — Die Rekonstruktion des „Knidier"-Schatzhauses in der französischen Veröffentlichung über Delphi (T. 11) weicht in wesentlichen Punkten von der hier gegebenen „Ecklösung" ab: die Figuren sind nach der Mitte des Giebels gewendet und sie ruhen lediglich mit dem Gewand auf.

[1]) Petersen hat sie zusammengestellt (Ath. Mitt. 1886 S. 372 ff.). Es sind Marmorfragmente von der Akropolis, deren Bedeutung er zuerst erkannte, und tektonisch verwendete Kleinbronzen. Vgl. Studniczka, Siegesgöttin S. 7, 2. — Petersen a. a. O. hat auch zuerst die Annahme auf die ältere Figur ausgedehnt (S. 385 f.); Bedenken äußert Klein a. a. O. S. 142.

der Glieder in Bezug auf die Fortbewegung aufweisen, kommen bald zu unbedingter Herrschaft. Studniczka, in der Geschichte der Siegesgöttin, hat ausführlich, wenn auch nicht erschöpfend, darüber gehandelt.[1])

Die Typen des Luftlaufes dauern fast alle fort, nebeneinander, wie wir sie schon in früharchaischer Zeit beobachtet haben. Der Spreizlauf erscheint mehrfach gerade bei Werken des entwickelten archaischen Stils mit reichster Fältelung der Gewänder; auf schwarzfiguriger Kanne des Louvre F 159 (T. 76): Hermes mit dem Widder auf den Schultern; Athena und Hermes über das Meer fliegend: Amphoriskos in Paris (Bibl. nat. 220 de Ridder, Abb. Él. ceram. II 115); rotfigurige Amphora in München (J. 54):[2]) Perseus und eine Gorgone als Einzelfiguren; Iris auf nolanischer Amphora in Karlsruhe (Nr. 203).

Nicht ganz so lang erhält sich der Typus der Netosvase. In frühe Zeit gehört eine Halsamphora in Berlin (1713), welche Faltenlinien nur an den Mänteln zeigt: mit bärtigem und unbärtigem Dämon unter den Henkeln;[3]) so auch eine attische Augenschale, die in der Form von dem Typus der Phineusschale abhängig ist (Micali Mon. 51, 8): Gorgone zwischen den Augen, ihr kurzer Chiton noch ohne Falten. Auf dem Rand eines Deinos in München (J. 781) findet sich das Motiv zwischen Figuren mit reicherer Faltengebung;[4]) und weiter auf einer spätschwarzfigurigen Hydria im Schulterstreif: Eris (? Iris) zwischen symmetrisch zugewendeten Gespannen (Louvre F 297, T. 84). In der gleichen Haltung erscheint das Eidolon bei der Schleifung des Hektor: Raoul-Rochette T. 17 (Lekythos des mittleren oder späten schwarzfigurigen Stils).

[1]) Auch die Beispiele des langsamen Fluglaufes sind im folgenden übergangen; siehe Studniczka Abb. 10, 13, 14. — Eine gesonderte Betrachtung würden die Eroten zu seiten figürlicher Spiegelstützen verdienen, bei denen sich die dekorative Forderung mit dem Fortschritt in der Wiedergabe des Schwebens kompliziert.

[2]) Ganz geringe Abbildung: Micali Mon. T. 44, 3. Die Form ist die der gleichzeitigen panathenäischen Amphoren.

[3]) Mon. Inst. III 24. — Nach Skizzen von R. Hackl ist die Stellung verschieden differenziert, einmal durch merkliches Spreizen der Beine belebt, das andere Mal bei wagrechtem Unterschenkel auf die strenge ornamentale Form gebracht. Die gleichen Nuancen trafen wir auf einem korinthischen Krater (oben S. 270, 2). Hier indes berührt keiner der Füße den Boden.

[4]) Die Spreizlaufstellung, welche daneben erscheint, erwies sich bei Untersuchung des Originals als ergänzt, oder zum mindesten überschmiert.

Die „tyrrhenische“ Variante geht gelegentlich diesem Typus parallel. Die Amphora in Berlin Nr. 1714 ist sonst in allem ein Pendant der oben zitierten Nr. 1713.[1]) Doch sind es Flügelgestalten mit dem Gorgonenhaupt, die hier unter den Henkeln angebracht sind.[2]) Es ist bezeichnend für die jüngere Entstehung dieser Gefäße, daß die Flugstellung und sogar das stärker bewegte Motiv an der tektonisch bedeutsamen Stelle auftritt. — Eine Replik der eben erwähnten Schleifung Hektors zeigt gerade nur die Haltung des Eidolon durch das heftige Schleudern der Beine verändert: Raoul-Rochette T. 18, 2 (auf einem Amphoriskos). Man wird hier bestimmter als bei den dekorativ verwendeten Figuren des Berliner Amphorenpaares eine verschiedene Bewegungsart als beabsichtigt betrachten dürfen: nach dem Augenschein heftigen Luftlauf und gemäßigteres Flattern.[3])

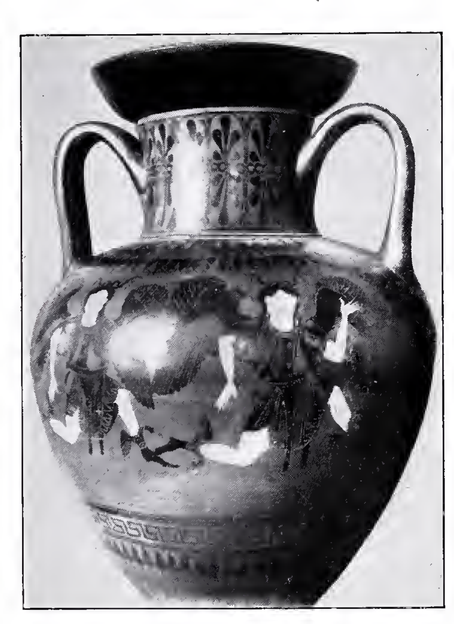


Abb. 43. Amphora in München J. 619.

Bei der Mehrzahl dieser Figuren mit dem tiefgesenkten Knie ist der zurückbleibende Unterschenkel deutlich gehoben — ein Beispiel des „tyrrhenischen“ Motives nochmals auf attischer Halsamphora mit tongrundiger Wandung: Mus. Greg. II T. 29, 4.[4]) Eine andere Reihe zeigt ihn im wesentlichen wagrecht; durch entschiedenes Spreizen ist der Eindruck rascher Vorwärtsbewegung gewahrt. So erscheinen zwei Gorgonen (Abb. 43)[5]) und Perseus auf

---

[1]) Ebenfalls abgebildet Mon. Inst. III 24.

[2]) Füße gleich hoch, ziemlich weit von der Bodenlinie (Hackl).

[3]) Ähnlich bei der ältesten Darstellung der Eroten, die Aphrodite umflattern: A. Z. 1883, Sp. 307.

[4]) Ganz geringe Abbildung; Phot. Moscioni 8565. Die einzelne Gorgone als Hauptbild, ihr Chiton ohne Falten.

[5]) Vgl. die alte Abb. bei Gerhard A. V. 88, und oben S. 264 Anm. 1.

attischer Halsamphora in München (J. 619); in rotfigurigem reifarchaischem Stil: Hermes im Innern einer Schale des British Museum (Jahrb. 1895 S. 58), über das Meer hinfliegend, das durch eine Wellenlinie angedeutet ist: durch sie wird ein beträchtliches Segment vom Runde weggenommen. Ein Rest dieser Darstellungsweise auf einem Gefäß vom Beginn des freien Stils: Coll. de M. Albert B(arre) S. 41 (Vente 1878, Froehner), Hermes als Einzelfigur; der zweite Unterschenkel ist etwas gesenkt; das Gewand erinnert übrigens noch an die Art der „strengschönen“ Zeichnung.[1])

Es ist die gleiche Höhe der Füße, um deretwillen die Nuance mit dem wagrechten Unterschenkel herausgehoben zu werden verdient. Sie stellt einen Fortschritt dar in der künstlerischen Bewältigung des phantastischen Luftlaufes: die Voraussetzung eines Festen, auf welches der Fuß auftritt, ist beseitigt. Die vollkommenste Lösung dieser Art führt uns wieder zurück bis fast in den Anfang des faltengebenden Stils. Die Bewegung der Boreaden auf der Würzburger Phineusschale (Furtw.-Reichh. T. 41 = Abb. 44) gibt zugleich das Äußerste an schneidiger Raschheit. Die Haltung der Harpyien ist davon verschieden: sie lassen den vorderen Fuß sinken, sie fliegen matter — wir sehen, daß sie nicht entrinnen werden. — Als Parallele wüßte ich einstweilen nur eine Einzelfigur auf attischer Vase aus Kypros (und von lokal kyprischer Form) zu nennen: Murray, Excav. in Cyprus S. 110.[2])



Abb. 44. Von der Phineusschale in Würzburg.

Am Beginn des freien Stils treffen wir eine verwandte Stellung auf einem Gefäß mit wundervoll frischer Empfindung in den Details der

[1]) Die Stellung fast identisch bei einem spätschwarzfigurigen Bild: Gerhard, Etr. u. camp. Vas. T. 17, Kanne mit großem gewappnetem Eidolon.

[2]) Chiton ohne Falten, doch nach der ganzen Art der Zeichnung in die jüngere Zeit zu verweisen. — Die Stellung der Harpyien auf der Phineusschale ist von demselben Typus wie Abb. 41, 42.

Bilder. Die Beine des Fliegenden sind bei mäßigem Spreizen fast gestreckt, die Arme in ganz und gar origineller Weise wagrecht ausgebreitet (Abb. 46). Auf der anderen Seite dieser nolanischen Amphora[1]) (Abb. 45) sehen wir einen gleichgestalteten Dämon von sitzendem Kampfrichter durch die Luft sich entfernen. Sein Motiv ist im allgemeinen das des freien Laufes, aber es liegt hier etwas Momentanes darin und eine entsprechende Deutung wird zur Notwendigkeit angesichts der anders



Abb. 45. Von nolanischer Amphora in London (Privatbesitz).

bewegten Gestalt des Reverses, die wirklich im vollen Fluge dargestellt ist. Ich möchte annehmen, daß der Dämon als eben vom Boden abstoßend gedacht ist. Der Blick des sterblichen Mannes ist voll Staunens auf die Erscheinung gerichtet, die ihm entschwindet.[2]) — Man wird sich hier erinnern, daß die Vasenmalerei des strengschönen Stils auch das Sichnieder-

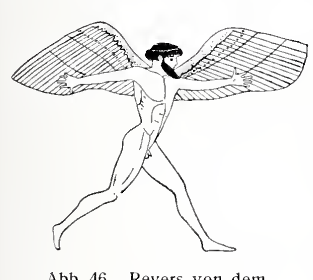


Abb. 46. Revers von dem gleichen Gefäß wie 45.

[1]) BCH 1899 S. 158. 160 (Hutton). Phot. des Gefäßes: Burlington Exhib. Cat. 1904 T. 89, G 11.

[2]) Hutton a. a. O. sieht das Ende des Laufes darin: der Sieger geht eben durchs Ziel. Seine Deutung auf die Boreaden — die auffälligerweise als Rivalen im Wettlauf dargestellt wären — übersieht u. a. die ausführliche Charakterisierung der wirklichen Palästra. Durch diese wird die Szene in eine Reihe gerückt mit solchen, wo wir Eros, Nike, Athena den Menschen der Gegenwart erscheinen sehen. Eine andere Benennung des Dämons vermag ich allerdings nicht zu begründen; das Wenige, was wir über Agon, sein Aussehen und Wesen erfahren (vgl. Reisch bei P.-W.) liefert keinen Anhalt zu dieser Identifizierung (Eros (!) und Agon lautet die Deutung im Burlington Cat.; es kann sich aber nur um ein Paar völlig gleichartiger Wesen handeln oder um die Wiederholung derselben Person auf beiden Seiten des Gefäßes, vgl. Brit. Mus. Vases III E 293: zwei verschiedene Eroten, oder Eros in verschiedener Situation).

Der Typus der Flugstellung findet sich ähnlich wie bei Abb. 45 schon auf dem älteretruskischen ionisierenden Tonsarkophag im Brit. Mus. (B 630, Murray Terr. sarcophagi T. 9), wo auch wieder die gleiche Deutung nahe gelegt ist durch das Pendant am linken Ende des Frieses, einen Flügeldämon, der eine Stufe hinabschreitend sich

lassen verbildlicht hat: wir sehen Perseus, wie er neben der schlafenden Medusa landet.[1])

Dem Typus auf der Netosvase am ehesten zu vergleichen, dennoch verschieden von allen betrachteten Nuancen der Flugstellung, wenn man die gegenseitige Haltung aller Glieder beachtet, ist das Bild einer kleinen Amphora in München (Abb. 47).[2]) Und doch ist es eine sorgfältige Arbeit, mit Inschriften versehen: Hermes, der das Herakleskind trägt (Chiron auf dem Revers). Ich wage die Behauptung, daß diese Figur für ein Schalenrund komponiert ist. Alle Besonderheiten in der Haltung der Beine, auch die Neigung des Kopfes, erklären sich dann vollkommen. Eine Bestätigung bringt das Bild einer ebensolchen kleinen Amphora, im Louvre (F 381, T. 87). Auch hier fügen sich alle Einzelheiten aufs beste, wenn wir die Gruppe mit dem Kreis umschreiben, und nur durch die Übertragung ist der Silen dazu gekommen, mit der Mänade wie im Fluge durch die Luft zu eilen. Es ist dies einer der extremen Fälle, wo man statt der Tradition der Typen im Gedächtnis die unmittelbare Benützung eines Vorbildes, eine Vorlage irgendwelcher Art anzunehmen gedrängt wird.[3])



Abb. 47. Kleine Amphora in München (T. 611).

der Hauptszene nähert. — Eine sichere Darstellung des Auffliegens: Fairbanks, Athenian White Lekythoi T. 4 — in spätarchaischem Stil, gleichwohl noch im Bann des ältesten Flugschemas.

[1]) Auf Studniczkas Flugblatt zum Winckelmannstag, Leipzig 1902, abgeb. nach einer span. Publikation; vgl. Lechat, Pythagoras S. 78, 3.

[2]) In Umrißzeichnung abgeb. Arch. Ztg. 1876 T. 17.

[3]) Vgl. oben S. 326 f. und H. W. Burkhardt, Reitertypen auf griech. Vasen, S. 43 ff. Ein weiterer Tatbestand, der kaum ohne die konkrete Vorlage zu verstehen ist: oben S. 291 Anm. 3.

Unter die Typen, die wir auf den Vasen konstatiert haben, können wir die Figuren aus Bronze und Marmor jetzt einreihen. Die tektonisch verwendeten Bronzefigürchen von der Akropolis zeigen die gleiche Höhe der Füße und die betonte senkrechte Mittelachse — im übrigen die beiden Motive, die wir schon kennen: das Spreizen, verbunden mit tiefem Senken des zweiten Knies, und das einfache, starke Spreizen bei lockeren Knien. Mit der letzteren Haltung wird die vollkommene Illusion des Fluges erreicht; erst hier dient das Gewand allein als technische Stütze (de Ridder n. 808, Studniczka Figur 9).[1]) Über die Torsen größerer Figuren läßt sich nach Abbildungen allein kein sicheres Urteil gewinnen. Im allgemeinen ist, wie oben erwähnt, schon von anderer Seite vermutet worden, daß auch unter ihnen sich Exemplare von tektonischer Verwendung befinden. Solche mit der senkrechten Mittelachse können von der Mitte eines Tempelgiebels stammen;[2]) mit größerer Sicherheit ist der tektonische Zweck anzunehmen da, wo sich wie bei der Nike von Delos mit dem Motiv des angezogenen Unterschenkels die schräge Gesamtrichtung wahrscheinlich machen läßt. Es scheint gesichert bei der Nike von Delphi durch den erhaltenen Fußflügel. Außer ihr kommt in Frage der Torso von der athenischen Akropolis: Studniczka V, Fig. 8; die Originaluntersuchung könnte vielleicht darüber entscheiden.

Den raschen Flug als ein Laufen wiederzugeben, ist eine naive Auskunft der archaischen Kunst. Dafür, daß sie noch fortdauert bis in die Zeit des freien Stils, hat Studniczka ein Beispiel gegeben: weibliche, langgewandete Figur an einem Bronzegriff in Berlin (Siegesgöttin Fig. 11). Dazu ist zu fügen das Bild einer rotfigurigen Vase in Straßburg (Michaelis, Straßburger Antiken S. 17), welche den Perseus laufend in der Luft zeigt. Sie beweist, daß auch unabhängig von der tektonischen

---

[1]) n. 806 wird diesem zweiten Typus anzureihen sein; die Wirkung ist gestört durch die Verbiegung des Oberkörpers, die eben nach dem Vorbild von 808 zu ändern ist.

[2]) Dazu vergl. das gut erhaltene italische Terrakottaakroter in Berlin: Arch. Ztg. 1882 T. 15 und das oft zitierte Vasenbild: Inghirami, Vasi fittili I T. 43. — Eine Gorgone in Berlin, archaisches „Antefix“, bemalte Terrakotta aus Italien, stimmt in der Haltung genau mit den oben zuerst besprochenen tektonischen Kleinbronzen überein: Levezow, Berl. Akad. 1832 T. 3, 25. — Replik (?) stärker fragmentiert, im Münchener Antiquarium.

Verwendung diese Darstellungsweise lange fortdauert.[1]) Die Rundplastik aber konnte niemals die Reminiszenz der ausschreitenden Bewegung bei der Wiedergabe des schnellen Fluges entbehren. Sie kombiniert sie mit dem vorgestellten Schweben: es ist eine ungewöhnliche Art des Gehens beim Hypnos von Madrid, des Laufes bei den Eroten der späteren Zeit[2]) — oder, besonders vortrefflich ausgeprägt, bei einem Hermes mit anscheinend lysippischem Kopftypus,[3]) einer Statuette der Sammlung de Clercq (Bd. III 235, T. 38). Das Einhüllen der Arme trägt hier nicht wenig dazu bei: es wäre unverständlich beim Lauf auf der Erde, weil es die Erwartung der einfachsten Balancebewegungen enttäuscht — so aber unterstützt es die Vorstellung, daß der Gott in einem anders gearteten Elemente frei sich tummelt.

In der späteren Vasenmalerei stellt sich daneben ein vereinzeltes Bild des fliegenden Perseus auf einer unteritalischen Hydria des Britischen Museums (Cat. IV, F 500, T. 14), mit dem wesentlich flaueren Motiv, das an einen Tanzschritt erinnert. Schwach ist auch das Tempo der anders, nach der Art des Vogels bewegten Verfolgerin — so auch bei der in der Stellung nächstverwandten Harpyie einer bekannten unteritalischen Phineusdarstellung (Furtw.-Reichh. T. 60). Das Problem aber, den stürmischen Flug ganz nach dem Vorbild des Vogels zu gestalten, hat in der Flächenkunst seine glänzendste Lösung schon in der Zeit des reifen archaischen Stils gefunden: sie ist uns erhalten auf einer Schale aus der Blütezeit der signierenden Meister (Abb. 48).[4]) Eros verfolgt flüchtende Knaben; die

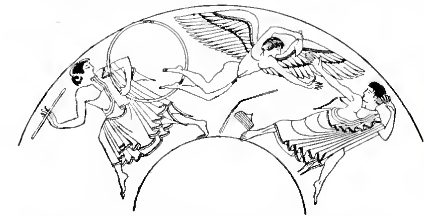


Abb. 48. Von rotfiguriger Schale in Berlin.

[1]) In beiden Fällen die Füße in gleicher Höhe; die Fußhaltung selbst erinnert hier an den freien Lauf, bei der Berliner Bronze noch an den Spreizlauf.

[2]) Beispiele: Burlington Cat. T. 1 und 29; Bibl. Nat. Bronzes n. 268; die gestreckte an Stelle der lockeren Haltung des vorgesetzten Beines ist das entscheidende Merkmal (vgl. ebenda n. 197).

[3]) „Lysippisch" nach Maßgabe des Apoxyomenos und im Gegensatz zu dem edleren Pathos der skopasischen Typen.

[4]) Berlin, nicht signiert; Furtwängler, Anz. 1891 S. 118: verwandt dem Brygos und Makron, doch von einem anderen Meister; Hartwig, Meisterschalen T. 27: Peithinos.

Hand ist zum Greifen ausgestreckt, während die andere mit der Sandale zum Schlag ausholt.[1]) —

Bei allem fehlt es zu keiner Zeit an Flügelwesen, die sich auf der Erde bewegen. Sie unterscheiden sich dann in nichts von der Erscheinung ungeflügelter Läufer. Man weiß, daß die Vasenmaler der Übergangszeit vom strengen zum freien Stil gerade die Szenen der Flucht und Verfolgung bis zum Übermaß wiederholen. Eine besondere Nuance bieten allein die Darstellungen des Boreas, der die Oreithyia ereilt; bei ihm sind regelmäßig beide Füße vom Boden gelöst — wie seit alter Zeit bei dem Achilleus auf dem Bilde der Troilosverfolgung.

Das Ausdrucksmittel des archaischen Stils für die lebhafte Fortbewegung auf der Erde ist der Spreizlauf. Er gehört zu den Elementen, die sich am Ende dieser Epoche noch lange erhalten, wie die Fältelung an Mantelzipfeln und die Kennzeichnung des dünnen Chitonstoffes durch enge parallele Linien, neben vorgeschrittener Ausprägung der Kopftypen.[2]) Die Entdeckung des natürlichen Laufbildes ist im allgemeinen — was zuerst wieder von Studniczka ausgesprochen wurde — verknüpft mit der Ausbildung eines ersten „freien Stils“ gegen die Mitte des 5. Jahrhunderts. Es wäre von Interesse, das Aufkommen dieses „freien Laufes“ noch genauer zu fixieren. Wenn wir in der Typik der Vasenmalerei noch lange den Spreizlauf herrschen sehen,[3]) so besitzen wir

---

[1]) Matte Wiederholungen, in streng-schönem Stil, fand ich in Brüssel A 72 (Skyphos; Eros mit leeren Händen und ein Knabe, auf verschiedenen Seiten des Gefäßes) und London, E 297 (Eros mit Geißel, nolanische Amphora). — Gleicher Bildtypus für Eos und Kephalos verwendet: Luynes, Vases peints T. 38 = Mon. Inst. I 5, 3 (beides ungenügende Abbildungen).

[2]) Ein extremer Fall auf einer Kanne des Mus. Greg. II T. 5, 2: Menelaos und Helena. — Merkwürdig auch das Vorkommen auf einem der kleinen Friese des Nereidenmonuments: Mon. X 17, Platte XII, während der freie Lauf allerdings nirgends auf den Friesen unzweideutig vorliegt (vgl. Mon. X 15, a und f). Bei den Nereiden handelt es sich nicht um den Lauf schlechtweg; gerade der Spreizlauf kann anschaulich wirken im Sinn eines behenden Dahineilens über die Wellen; dennoch trifft hier der Wechsel des Motivs mit dem Fortschritt der Faltenbildung zusammen.

[3]) Deutliche Beispiele des freien Laufes kenne ich nur im Zusammenhang des entwickelten freien Stils. Ausnahmen bei Flügelgestalten, wie Mus. Greg. II 63, 1, sind mit Vorsicht zu beurteilen, wie Abb. 45 beweist. Vgl. auch Heydemann, Att. Vasenb. Hilfstafel nr. 1. Diese Sonderfrage müßte mit einem größeren Material an zuverlässig

darin vielleicht nur ein Zeugnis für die Zähigkeit der Tradition im Kreise des Kunsthandwerks. Die unmittelbaren Anhaltspunkte aber für die Entwickelung der großen Kunst, die man wohl zu besitzen glaubte, erweisen sich als nicht genügend gesichert. Als ein frühes Beispiel des freien Laufes, einen „schüchternen Versuch", hat man in neuerer Zeit die vatikanische Wettläuferin in Anspruch genommen;[1]) sie würde das Motiv mit wesentlich altertümlicheren Elementen verbunden zeigen, als man nach dem Befund auf den Vasen erwarten möchte. Aber sie ist nur unter der Voraussetzung den laufenden Gestalten einzureihen, daß die Stufe unter dem zurückbleibenden Fuß in der Tat, wie Studniczka vorschlägt, als stützende Kopistenzutat entfernt werden darf. Dagegen spricht, daß für die Komposition der ganzen Gestalt, mit der geringen Neigung nach vorwärts und dem vollen Auftreten des vorgesetzten Fußes, der Widerstand eines Festen unentbehrlich scheint, von dem der zweite Fuß sich gleichsam abstößt.[2]) Wenn wir so an der alten Anschauung festhalten, daß der Moment des Ablaufs dargestellt sei, ergibt sich freilich die Forderung, die „Stufe" real zu motivieren; und das ovale Marmorplättchen, das der Kopist gegeben hat, ist allerdings in der Praxis nicht verständlich, noch auch eine Gestaltung der *ἄφεσις* als einer über dem Boden erhöhten Schwelle — wovon dies ein unverstandenes Rudiment sein könnte — einstweilen nachgewiesen.[3])

---

geprüften Originalen behandelt werden, als es dem Verfasser zur Verfügung stand. Der Mangel an vollwertigen Beispielen wird immer den Erfolg beeinträchtigen.

[1]) Kalkmann S. 63; Studniczka, Myrons Ladas, Abschn. 6.

[2]) Die Erhaltung der Statue, die ich selbst prüfen konnte, ist relativ sehr gut: Die Basis ist mehrfach gebrochen, aber ein zusammenhängendes Stück sichert die gegenseitige Stellung der Füße; das l. Bein über dem Knöchel gebrochen, doch nur unbedeutend geflickt — darüber der ganze Körper einschließlich des Kopfes intakt. Ungünstig ist nur der Zustand des r. Beines: auf der Erhöhung sind die Zehen knapp erhalten, dann ein Streifen quer geflickt; der Unterschenkel noch zweimal gebrochen; die Beugung des Knies alt. Ob von den Teilen des Unterschenkels einer modern ist, wage ich nicht zu entscheiden.

[3]) Vgl. Jüthner, Eranos Vindobon. S. 310 ff. Die Langseiten der in Olympia gefundenen Schwellen sind „rauh gelassen" (Ol. II S. 65); das wäre auffallend, wenn sie — eventuell die eine von ihnen — über dem Erdboden sichtbar waren. Die Besprechungen, welche die Gestalt als bereit zum Ablauf deuten, nehmen in der Regel von der Stufe keine Notiz; doch vgl. Amelung, Cicerone für Rom S. 318.

Um so zuversichtlicher dürfen wir bei einem Werk des Myron das natürliche Motiv erwarten, und der Statue eines Laufenden von seiner Hand müßte ein nicht geringer Einfluß auf den Fortschritt der Darstellungsweise zugeschrieben werden.[1]) Aber es ist eine andere Frage, ob die Statue des Ladas den Athleten in der Situation des vollen Laufes wiedergab. Die Eingangszeilen des Epigramms, aus denen man bisher das Motiv der Statue entnahm, sind an den lebendigen Ladas gerichtet (ἔμπνοε Λάδα); sie schildern in poetischen Wendungen die nachmals sprichwörtliche Raschheit seines Laufes. Wenn also dies der Verfasser des Gedichtes sagen will: Wie er war, der Lebende, schneller wie der Wind[2]), so hat ihn der Künstler dargestellt — dann ist offenbar damit nichts gesagt über das Wirkungsmittel, das seinerseits der Plastiker verwandte, um die Vorstellung der größten Schnelligkeit hervorzurufen. Die weitere Einzelausführung aber, die wirklich von der Statue handelt, berichtet nicht von dem Motiv des Ganzen. Sucht man es zu erschließen, so ist der mehrfach variierte Ausdruck der Erwartung des Sieges (προσδοκίη, ἐλπίς) ebenso wie das sichtbare Detail der im Atmen eingezogenen Weichen sehr wohl verständlich bei einer Darstellung des Mannes in der Bereitschaft zum Ablauf; es entspricht dem veränderten Gegenstand und der späteren Entstehung, daß hier das Motiv mit stärkeren Akzenten gegeben wäre als bei der jungfräulichen Wettläuferin.[3]) Diesem Motiv nun, das durch den Wortlaut des Epigramms

---

[1]) Vgl. zu dem folgenden überall: Studniczka, Myrons Ladas.

[2]) Man erlaube mir diese allgemeine Wendung, die nur den Grundgedanken geben soll, dem etwaige Konjekturen zu entsprechen hätten. — σκάμματι, was Studniczka vorschlägt, statt πνεύματι, würde sich allenfalls auch mit der angedeuteten Auffassung vereinigen lassen; es setzt aber offenbar einen anderen Gedankengang für das Gedicht voraus: wie man ihn sah, wenn er schneller wie der Wind die Bahn durcheilte, so hat Myron ihn gebildet. Man würde entsprechend aus einem Epigramm auf den Asklepios des Boethos (Anthol. Palat. Append. 56 = Overbeck, Schriftquellen, 1599) zu entnehmen haben — nicht nur, daß der Gott als Kind, sondern daß er als neugeborenes Kind gebildet war: in diesem Fall indes leuchtet es ohne weiteres ein, daß man die Pointe zerstört, indem man sie wörtlich nimmt. Auf das Ladasepigramm angewendet heißt dies, daß auch hier nur ein poetischer Ausdruck für die Wirkung der Statue, nicht eine Bezugnahme auf den unmittelbaren Anblick erwartet werden darf.

[3]) In einer Marmorstatuette in Palermo, Einzelverkauf 552, ist uns vielleicht die myronische Lösung des Problems erhalten. Es ist zum wenigsten die Kopie eines

zum mindesten nicht ausgeschlossen wird (im besonderen die Schlußpointe: πηδήσει τάχα χαλκὸς . . . gelangt so erst zu starker Wirkung), konnte der Künstler einen Ausdruck der Spannung verleihen, der dem Anblick des vollen Laufes immer fehlen wird. Dem freien Lauftypus aber fehlt selbst die Energie des Ausgreifens, deren der Spreizlauf fähig ist.[1]) Ein weiteres Bedenken kommt dazu: die Lösung vom Boden, wenn sie, wie eben in der Rundplastik, doch nicht vollständig geschehen kann, erzeugt an Stelle größerer Raschheit, lebhafterer Anstrengung vorwiegend den Eindruck der schwebenden Leichtigkeit.[2]) — Nach allem wird es mehr als Zufall sein, daß unter den antiken Denkmälern bisher das statuarische Bild eines Läufers in voller Bewegung vergebens gesucht worden ist. In jedem Fall aber scheidet sich das ganze Problem des freiplastischen Laufbildes mit seinen besonderen Schwierigkeiten von der Frage, auf die es uns hier ankam. Nur im allgemeinen wird man schon an die Erkenntnis dieser Schwierigkeiten die Folgerung anknüpfen dürfen, daß der Fortschritt zu der natürlichen Laufstellung, wenn er irgendwann in einem statuarischen Werk in die Erscheinung trat, zuerst auf anderem Gebiet, in der Flächenkunst, sich vollzogen haben muß.

Die Kunst des freien Stiles hat auch sonst im Vergleich zu der älteren die unmittelbare Darstellung des raschen Laufes vermieden. Dafür ist am meisten bezeichnend, daß sie sich ein eigenes Motiv schafft, das freilich für die konkrete Wiedergabe etwa des panathenäischen Wett-

---

Werkes dieser Epoche, und es ist das Bild eines Läufers in der geforderten Situation. Die „Stütze“ unter der rechten Hand ist augenscheinlich ein Pfosten, den die Finger lose umfassen: er gehört zur Darstellung, und müßte als eine Andeutung der Ablaufschranken verstanden werden. Für die Wiedergabe eines Läufers scheint mir im besonderen die Länge und Ausbildung der Schenkel zu sprechen. Das Verhältnis des Stils zu dem gesicherter myronischer Werke vermag ich ohne Kenntnis des Originals nicht zu beurteilen (vgl. aber Hauser im Text zum E.-V.).

[1]) Vgl. etwa die Darstellungen auf panathenäischen Amphoren des 4. Jahrhunderts: Mon. Inst. X 48e u. ff. mit den Laufenden auf der Irisschale des Brygos: F—R T. 47.

[2]) Dieser Effekt ist besonders deutlich bei den modernen französischen Werken, die Studniczka a. a. O. zur Illustration des angenommenen Ladasmotives herangezogen hat.

laufes gar nicht in Frage kommen kann. Es ist die Ausfallstellung, welche hier in einer Weise gestaltet wird, daß sie die reichsten Bewegungsmöglichkeiten in sich birgt. Man denke an die Rufer im Streit, auf dem Fries von Gjölbaschi, oder an Athena, die als Kampfesgöttin in rauschenden Gewändern daherstürmt[1]) — und an das im Gegenstande ganz verschiedene Bild flüchtender Mädchen, die sich umblicken, nicht wissend, ob sie hierher oder dorthin sich wenden sollen.[2]) — Wo es möglich ist, ersetzt die freie Kunst doch auch den Spreizlauf unmittelbar durch das neue ausdrucksvolle Schema. Eine attische Lekythos zeigt die Szene rascher Verfolgung in der veränderten Gestalt (Abb. 49).[3]) Durch einen kleinen Zug ist bei dem Verfolger Apollon die gemessene Bewegung auch äußerlich motiviert: der vorgesetzte Fuß ist auf ansteigender Terrainlinie gedacht. — Es ist bezeichnend für den Charakter der Epoche, in der dieses Motiv entstand, daß es ganz und gar erfunden ist — nirgends in der Wirklichkeit war es zu entdecken: erfunden aus dem Verlangen nach dem großen geschlossenen Rhythmus, nach einer Konzentration des Ausdrucks, die ein stärkeres Mittel sucht, die Vorstellung anzuregen, als die Heftigkeit des sichtbaren Geschehens.[4]) Es ist weiterhin, neben der Ausfallstellung

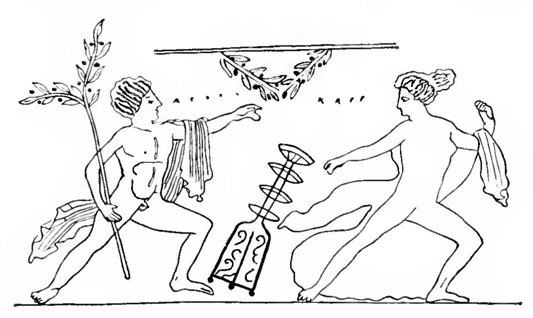


Abb. 49. Von einer Lekythos in Athen.

---

[1]) Nur auf Münzen und in Statuettengröße (röm. Arbeit) erhalten: Furtw., Intermezzi S. 31; Ephem. 1886 T. 12. — Wichtig die Bronze in Wien: v. Schneider, Album T. 32, weil sie zeigt, wie viel auch ohne die Unterstützung durch bewegte Gewänder dem Motiv an Anregungskraft verbleibt.

[2]) Ein Beispiel für viele: auf der Hydria des Meidias im Brit. Mus. Nr. 1264: F.-R. T. 8. Nächstverwandt ist die Hebe im Ostgiebel des Parthenon.

[3]) Nach Heydemann, Attische Vasenbilder T. 1, 3.

[4]) Die nächste Analogie bietet der „Galopp" der Parthenonpferde: es ist die Haltung des bäumenden und stampfenden aber von fester Hand gezügelten Pferdes; ein Bild angesammelter Kraft, die sich in jedem Augenblick entladen kann: es ersetzt den Galopp, es stellt ihn nicht eigentlich dar — so bei den Gespannen mit den

im eigentlichen Sinn, geradezu ein Wahrzeichen antiker Typik geworden.[1]) —

Von der Mehrzahl der jüngeren Beispiele der Stellung mit dem gesenkten Knie kann ebenfalls nur noch in andeutender Weise gesprochen werden. Im allgemeinen ist zu erwarten, daß bei ihnen der unmittelbare Sinn des Beugens in viel weiterem Umfang als vorher Geltung hat. Das Kauern, Sichducken, wie das Einsinken ins Knie wird allerdings mehr und mehr in individuell natürlicher Form gegeben und mit geringerer Scheu vor einem komplizierten System der Gliederstellung. Entsprechend dürfen wir bei der Kombination der Kniebeuge mit der Vorwärtsbewegung in allem Detail konkrete Absicht sehen; so ist z. B. in der Haltung eines Kriegers auf einer Augenschale in München: Jahrb. 1895 T. 4 (Hauser) nicht der Lauf schlechtweg verbildlicht, sondern ein eiliges Heranschleichen. — Die tektonische Verwendung des reinen Schemas wird aufgegeben, ohne daß man etwa die nackten Jünglingsgestalten, wie die Geflügelten, durch anschaulich bewegte Laufende ersetzt. Wie ferner die Tierfriese verschwinden und die streng ornamental komponierten Gruppen, so auch das zu ihnen gehörige Motiv der menschlichen Gestalt.[2]) Auch der Angreifer

Apobaten, während bei den Reitern im Zug eine völlig gebändigte momentane Bewegung des unruhigen Tieres gegeben ist (das letztere bemerkt schon Reinach in der sogleich zu nennenden Arbeit). — Wie man sieht, ist diese Auffassung von der von Sal. Reinach (Rév. arch. 1900/01) vertretenen denkbar weit entfernt. Seine Einteilung nach formalen Typen ohne Rücksicht auf den gegenständlichen Zusammenhang ist noch besonders bedenklich: die vorphidiasischen Beispiele des angeblich realistischen Galopps sind in Wahrheit Darstellungen fliegender Pferde: vgl. zu den korinthischen Münzen den Pegasos als Schildzeichen: Mon. Inst. I 22, 8 und als ältesten und bedeutsamsten Beleg: Amer. Journ. 1900 T. 4, protokorinthische Lekythos mit dem Kampf gegen die Chimaira.

[1]) Es wäre interessant, zu untersuchen, ob so völlig übereinstimmende Gestalten, wie die flüchtende Barbara des Pinturicchio, auf einem Fresko des Appartamento Borgia, durch antike Vorbilder angeregt sind (abgeb. Künstler-Monographien Bd. 37, S. 49).

[2]) Ein kniender Nackter noch auf einer Caeretaner Hydria: Endt Abb. 5, im Fries zwischen mäßig sich bäumenden Pferden. — Auf der gleichen Gefäßgattung: Endt Abb. 1, Herakles, der den Kerberos zum Eurystheusfasse heranbringt, in einer Haltung, die an ältere Kombinationen erinnert (vgl. oben Abb. 37); Herakles in der gleichen Situation einfach ausschreitend: Mon. Inst. VI 36. Mit Endt Abb. 1 übereinstimmend findet sich die Szene noch auf frührotfig. attischer Schale: Jahrb. 1893 T. 2 (Hartwig).

erscheint fortan nicht mehr in dem ornamental bedingten Schema. Es bleibt die Verwendung im Rund, der sogar noch immer die Eigentümlichkeit anhaftet, daß das Schema dominiert; nur so weit seine anschauliche Ausdeutung dem Künstler gelingt, sind wir in der Lage, wirkliches Laufen vom Niederknien, andererseits vom Tanzen, von den regellosen Bewegungen des Komasten und den Sprüngen des Silens zu unterscheiden.[1])

Es bleibt als singulärer Fall das Auftreten des Schemas in annähernd quadratischem Bildraum. Jenes Relief in Athen (Abb. 1) fordert durch seinen monumentalen Charakter, daß wir ihm noch eine ausführlichere Betrachtung widmen.[2])

Der Gestalt des Jünglings — das wurde schon bei der ersten Erwähnung festgestellt — fehlt jede anschauliche Spur des Vorwärtsstrebens. Auch in der Beinstellung als solcher erblicken wir jetzt nicht mehr die Wiedergabe des Laufes.[3]) Das Motiv der Arme konnte als ein der archaischen Kunst allgemein geläufiges Schema nachgewiesen werden — sofern es bei Gestalten mit leeren Händen vorkommt, in deren Erscheinung auch im übrigen nichts gegen die Deutung als Läufer spricht,

---

[1]) Laufende z. B. Louvre F 126, T. 73 und Hartwig T. 4. Komast: Louvre F 125, T. 72 und vielleicht: Murray, Brit. Mus. Vases T. 5, 17. Silen: ebenda T. 3, 9; F.-R. T. 43; Berlin 2262 = Gerhard A. V. 272; Curtius, Kniende Figuren Nr. 8 = Burlington Exh. 1904 T. 96, J. 65 (auf der Phot. ist die Kopfneigung nur gering!). Die Schwierigkeit, schematische und reale Elemente der Darstellung zu scheiden, wird besonders aktuell bei Vorgängen aus der Palästra (ein Beispiel: Mus. Greg. II 70, 2).

[2]) Ein Relief in Syrakus von ähnlicher Gesamterscheinung erwies sich als aus einer größeren architektonischen Konstruktion herrührend (nach freundlicher Mitteilung von P. Orsi, dem ich auch Photographie und Querschnitt verdanke). Dargestellt ist ein kniender behelmter Krieger, der bei aufrechtem Kopf gerade die Höhe des Feldes einnimmt; er scheint im Begriff, das Schwert zu ziehen. Ein Anlaß für das Knien ist nicht erkennbar, die Ergänzung des Vorgangs auf anstoßender Platte wahrscheinlich. (Wohl identisch mit dem von Furtwängler, Arch. Ztg. 1882 Sp. 325 beschriebenen Stück; ich selbst habe durch gütige Vermittelung der Herren Curtius und Poulsen von ihm Kenntnis erhalten.)

[3]) Die Ergänzung im Sinne des Schemas ist durch das Erhaltene nicht absolut gesichert: der vorgesetzte Unterschenkel könnte angezogen gewesen sein. Der Versuch ergab, daß die senkrechte Stellung unbedingt die bessere ist nach der „negativen Form“ d. i. der Gestalt der unbedeckten Fläche, die nur so zu beiden Seiten der Gestalt gleichmäßig verteilt erscheint.

wäre immerhin die Beziehung zum Dauerlauf nicht völlig auszuschließen.[1]) Indes, gerade bei dem athenischen Relief sind wir in der Lage, diese Annahme unmittelbar nach dem Augenschein abzulehnen — so daß durch diesen Beleg auch für die Bronze Guilhou die Möglichkeit einer entsprechenden, in Bezug auf den Lauf neutralen Auffassung endgültig erwiesen ist. Die Armhaltung auf dem Relief entspricht nicht jener Praxis der Dauerläufer: die Hände befinden sich in der Höhe der Brust, die Schultern sind merklich gehoben; soll man glauben, daß die Umsetzung in den altertümlichen Reliefstil wie die Entfernung der Ellenbogen vom Körper so auch die eben bezeichnete Abweichung von der wirklichen Haltung nötig machte? So gewiß dies nicht der Fall ist, so gewiß widerspricht auch die Lösung der Daumen dem durch literarische und bildliche Überlieferung bezeugten Brauch der Dauerläufer. — Man kann hinzufügen, daß die archaische Kunst auch die charakteristische Haltung der Ellenbogen in ihrem Verhältnis zum Körper richtiger darzustellen wußte, als es bei solcher Ausbreitung der Arme in die Fläche geschehen wäre. Auf einer panathenäischen Amphora ist uns die Lösung des Problems erhalten; beide Arme sind in ihrer natürlichen Profilansicht, parallel zueinander, gezeichnet.[2])

Eine weitere anschauliche Tatsache ist längst als eine Schwierigkeit empfunden worden: die Neigung des Kopfes ist stärker, als es jemals beim Lauf unter normalen Umständen, also etwa beim Zurückblicken nach dem überholten Konkurrenten, verständlich wäre. Freilich wollte man auch diese Besonderheit aus der gebundenen Kunstweise der archaischen Zeit erklären:[3]) der Zwang des Bildraumes soll sie hervor-

[1]) Vgl. oben S. 288 und S. 316 f. Außer den dort genannten nahm auch Philios die Beziehung als gesichert an: Ephem. 1903 Sp. 47 f.

[2]) Micali Storia T. 88, 4; nach der Gewandzeichnung bei der Athena (88, 3) aus spätarchaischer Zeit. Die Arme entsprechend gehalten schon auf der sehr flüchtigen Nikosthenes-Schale: W. V. 1889 T. 7, 1.

[3]) Lechat a. a. O.; zu seinen Beispielen S. 298 Anm. 5 vgl. oben S. 351, 1. Wenn er betont, daß der Helm auf die abschließende Leiste hinübergreife, so ist zu sagen, daß gerade der Helm fast regelmäßig so den Rahmen überschneidet: Grabrelief aus Pella (Konstantinopel); Votivrelief mit der sich aufstützenden Athena (Akropolis); und allenthalben auf Vasen. Die Metopen des Schatzhauses der Athener in Delphi sind sämtlich so komponiert: meist ist es der ausholende Arm, welcher über die architektonische Leiste ragt.

gerufen haben. Es ist richtig, daß die Neigung des zurückgewendeten Kopfes bei Einzelfiguren im Rund sich häufig findet; aber sie ist überall geringer als in diesem Fall, und vor allem: sie wird alsdann nur als eine leichte Anpassung an die Kreisform empfunden. Die Wirkung bei dem Relief steht dazu im schärfsten Gegensatz: die obere horizontale Abschlußlinie drängt geradezu den Kopf nach unten, sie verhindert die Vorstellung, daß er sich wieder aufrichte.

Die Haltung des Kopfes wird nun sogar entscheidend für die Bedeutung. Denn die Gestalt im ganzen ist allerdings noch durch das ornamentale Schema gebunden. Obwohl wir nicht mehr, wie bei dem Aias der Françoisvase, die volle Herrschaft einer dekorativen Idee annehmen werden, obwohl also das Beugen des Knies durch die Situation motiviert sein muß — es fehlt noch immer der unmittelbar deutliche, individuell lebendige Ausdruck des Geschehens. So könnte man ein Niederknien darin erblicken, ein freiwilliges Beugen, als Übung. Der Helm als einziges Bewaffnungsstück würde sich so am besten erklären; denn nur bei diesem Anlaß treffen wir sonst auf Denkmälern Jünglinge in solcher Weise ausgestattet: bei den Vorübungen zum Wettlauf.[1]) Oder aber es wäre ein Erschöpfter, Zusammenbrechender. Die Haltung des Kopfes gibt den Ausschlag: er ist geneigt; so wie die Schultern sich ihm entgegenheben, sinkt er herab. Das ist es, was den Eindruck der „Melancholie“ hervorruft, dem sich nur der und jener Theoretiker zu entziehen vermochte. Es bestätigt sich noch, daß wir ein Bild schwindender Kräfte vor uns haben, durch die unwillkürliche Bewegung der Daumen, die sich von der Faust lösen — dergleichen in der Disziplin der Gymnasien schwerlich gutgeheißen wurde.

So sehe ich in der Gestalt doch wieder, wie die ersten Betrachter, einen Sterbenden. Eine Gemme bei Furtwängler T. VIII 17, auf welche er selbst mich hinwies, gibt in der Tat das gleiche Motiv, deutlicher im Sinn des gedachten Vorgangs, in der Form nach den Bedingungen des Bildraums, des stehenden Ovales, wenig verändert. —

Die vorgetragene Auffassung stimmt aufs nächste überein mit derjenigen, die Perrot, dem unmittelbaren Eindruck folgend, vertreten hat.

---

[1]) Vgl. Hauser Jahrb. 1887 und 1895; Hartwig Österr. Jhrh. 1902 S. 165.

Und wo sie in einem einzelnen Punkt von ihm abweicht, in dem Urteil über das Bewegungsmotiv der Beine, ist sie gerade geeignet, das Wesentliche seiner Ansicht zu stützen. Wenn also dies kein Laufender ist und um so eher ein Zusammenbrechender sein kann, so wird dennnoch die Deutung auf einen Läufer aufrecht zu erhalten sein. Er stirbt aus Erschöpfung; darauf führt nicht nur die Geste hin, sondern daß er allein und ohne Waffen in den Händen dargestellt ist, findet bei dieser Annahme die beste Erklärung; dann bietet sich ein Lauf, ein solcher von ungewöhnlicher Länge und Geschwindigkeit, noch immer als die nächstliegende Ursache. Aber den Lauf selbst sehen wir nicht auf dem Bilde.

Der Helm paßt recht wohl zu einer Leistung, wie es diejenige des Marathonläufers war — er ist besonders ungeeignet bei derjenigen des Pheidippides, der ihn freilich nach jenem Vorschlag (von Svoronos) auch nicht wirklich getragen hätte: nur der Künstler fügte ihn hinzu, um anzudeuten, daß der Dauerlauf von zweimal fünf Tagen zu Kriegszwecken geschah![1])

Doch ich übersehe nicht die Schwierigkeiten, die jener Deutung auf den Marathonläufer nach wie vor entgegenstehen. Es liegt nicht im Wege dieser Untersuchung, sie wegzuräumen. Hier kam es darauf an, ein Denkmal von ungewöhnlicher Wichtigkeit aus der Reihe der Dokumente für die Wiedergabe des Laufes auszuscheiden. Damit zugleich konnte der sichtbaren Tatsache zu ihrem Recht verholfen werden, der die Bemühung jeder weiteren Exegese zu gelten hat.

---

[1]) Ein Hoplitodrom, wie Perrot will, der den Tod durch Überanstrengung fand, müßte erst recht — wie der Marathonläufer nach den Schriftstellern — in voller Rüstung sein; sonst wäre sein Tod, beim Training, ein zufälliges Ereignis, nicht die Folge einer außerordentlichen Leistung, die allein die singuläre Verwendung als Gegenstand eines Grab- oder Ehrendenkmals verständlich machen kann.

IV.

Die archaisch-griechische Kunst hat in weitem Umfang den Einfluß älterer Kulturen erfahren. Das ist so allgemein angenommen worden und durch so viele Anzeichen bewiesen, daß eine Untersuchung, die sich mit den Erzeugnissen dieser Epoche beschäftigt, ohne weiteres verpflichtet ist, dem möglichen Ursprung der Erscheinungen in der orientalischen oder mykenischen Kunst nachzugehen. Die Tatsache oder gar die Art dieser Beziehung wird trotzdem im folgenden in keiner Weise vorausgesetzt sein. Auch abgesehen von dieser Einzelfrage ist es von Wert, andere selbständige Leistungen den betrachteten gegenüberzustellen und durch den Vergleich den besonderen Charakter der verschiedenen Problemlösungen stärker herauszuheben.

Die Phantasie keines anderen Volkes aus dem Altertum hat die Welt mit so zahlreichen Flügelwesen bevölkert wie die der Griechen. Nur beim Anblick der assyrischen Denkmäler möchte man glauben, hier sei eine zum mindesten analoge Erscheinung anzuerkennen. Aber man hat längst bemerkt, daß diese Gestalten sich niemals in die Luft erheben.[1]) Die Flügel, hier wirklich nur Symbol der Geschwindigkeit, werden selten den großen Gottheiten, regelmäßig einigen Dämonen gegeben, die einzeln und besonders paarweise auftreten und zu dem Gefolge der großen Götter gehören. Die Flügel fehlen noch den altchaldäischen Dämonen; ihre Häufung bei den assyrischen Gestalten wird zu den Beispielen übertreibender orientalischer Ausdrucksweise zu rechnen sein.[2])

Die gewöhnlichen Motive der assyrischen Flügelwesen sind ruhiges Stehen oder Knien. Es ist aber hinzuzufügen, daß sie doch nicht ausschließlich unbewegt gebildet worden sind: es gibt laufende, und zwar solche von mäßiger bis zu recht entschiedener Bewegung. Die Gewandmuster, welche auf den Alabasterreliefs aus dem Palaste Assurnasirpals nach-

---

[1]) Vgl. Langbehn, „Die Flügelgestalten in der ältesten griechischen Kunst". — Knoll, „Das Attribut der Beflügelung". Studniczka-Zoëga: Siegesgöttin S. 5, 3.

[2]) Für die Herkunft der Beflügelung aus Syrien spricht sich aus: Furtwängler, Gemmen III S. 10; sie ist auf den dortigen Produkten durchweg viel mäßiger verwendet.

gebildet sind, liefern einige Beispiele.[1]) Besonders bedeutsam aber ist die Darstellung eines Gottes, des Marduk, der mit Blitzen in den Händen die Tiamat verfolgt, auf zwei Platten aus Nimrud, die nach Layard „am Eingang eines kleinen Tempels" gefunden wurden.[2]) Die Gliederhaltung ist die des freien Laufes. Er ist deutlich, aber ohne Leidenschaft gegeben; die Figuren der Gewandstreifen sind zum Teil lebhafter bewegt.[3]) Diese Tatsachen schließen endgültig die Möglichkeit aus, daß die knielaufähnliche Stellung der assyrischen Dämonen, welche Tiere halten, als Lauf gedacht sein könnte. Streng genommen dürfte man dies ohnehin nur von ihren hypothetischen Vorbildern vermuten; denn so, wie wir sie sehen, Tiere an Pfoten oder Schwänzen haltend, die bei verschiedener Aktion doch zweifellos am Platze bleiben, sind sie sicher nicht als laufende verstanden.[4]) Die erhaltenen Einzelfiguren sind aber nach diesen zuverlässig gedeuteten Stücken zu beurteilen: Ich finde Layard I T. 50, 4 einen Dämon mit Greifenkopf im Quadrat; er hält Eimer und Frucht in den Händen, wie das zu seiten des Lebensbaumes stehende oder kniende Paar; das gleiche Motiv, die Gestalt mit menschlichem Kopf: Layard I T. 50, 2 und auf einer Portaldekoration aus glasierten



Abb. 50. Assyrische Gewandverzierung.

[1]) Mäßig bewegte: Layard, Mon. of Niniveh I T. 9; 44, 3. Rascher Angriff: Layard I 49, 4; 48, 3; ohne Heben des zweiten Fußes 45, 1 (= hier Abb. 52). — Von diesen Detailzeichnungen vermochte ich bei einem Londoner Aufenthalt nur drei zu identifizieren: I 6; 44, 8; 48, 3: sie erwiesen sich als im wesentlichen genau. Durch die spiegelnden Scheiben, mit denen die Reliefs bedeckt sind, ist das Erkennen der teilweise äußerst zarten Ritzung sehr erschwert.

[2]) Layard II T. 5 = Bezold, Ninive und Babylon S. 92 = Paterson-Kleinmann, Assyrian Sculptures T. 85/86.

[3]) Die Stellung bei 48, 3 erinnert sehr an den Knielauf, doch ist der zurückbleibende Fuß nicht sichtbar: er ist nach der Analogie von 49, 4 vom Boden gelöst zu denken.

[4]) Beispiele auf Gewandmustern, in niederen Friesen: Layard I T. 6, T. 8 (das betreffende Detail hier Abb. 50), T. 9.

Ziegeln in Khorsabad, hier isoliert am Friesende: Place, Ninive et l'Assyrie, T. 14 und 17.[1])

Ebenso darf erwartet werden, daß bei der nächstverwandten Gruppe des Kampfes zwischen Dämon und Fabeltier die Stellung des Angreifers als ein Kauern oder Knien gemeint ist. In der Tat ist das Knien in der Mehrzahl der Fälle durch Vorschieben des zweiten Knies vollkommen deutlich gemacht.

Soweit der Bogen als Waffe dient, konnte ein geläufiges Motiv der Praxis Verwendung finden. Die Beispiele auf Zylindern sind zahlreich: Coll. de Clercq I 29, 311; 30, 318. — Lajard, Culte de Mithra 54 B, 11. — Berlin VA 2498. — Ferner, zum Teil wohl mit den vorigen identisch: Menant, Glyptique orientale II S. 25 f. — Nur ein Gegenbeispiel: Lajard 32, 10: weit ausschreitender Schütze, der vorgesetzte Fuß etwas gehoben; dies Detail vermag ich hier nicht zu erklären.[2]) — Die meisten dieser Stücke sind mit Sicherheit als assyrische Arbeiten zu erkennen.



Abb. 51. Assyrischer Zylinder der S. de Clercq.

Anders bei der Szene, wo der Kämpfer das Tier an einem gehobenen Beine faßt und mit dem anderen Arm zum Schlag ausholt. Sie kehrt übereinstimmend wieder auf einem Zylinder: Clercq I 29, 306 (= hier Abb. 51) und auf der Nachbildung eines Gewandmusters: Layard, Niniveh I T. 44, 5.[3]) Hier steht das Knien im Widerspruch mit der Situation. Damit reiht sich aber die Gruppe nur jener großen Zahl von mesopotamischen Produkten an, bei welchen wir an Stelle eines lebendigen Kampfmotives ein mehr oder weniger ausgesprochen ornamentales Schema antreffen.[4])

---

[1]) Der Zylinder in Berlin, den Furtwängler Gemmen III S. 442 erwähnt, konnte, wie mir Herr Dr. Messerschmidt mitteilt, nicht identifiziert werden.

[2]) Es kehrt wieder: de Clercq I T. 29, 310 bei einem Bogenschießenden, dessen Gegner mit der gleichen Waffe auf einem Gespann dargestellt ist.

[3]) Auf einem Zylinderabdruck im Nachlaß Furtwänglers: ungeflügelte Gestalt (das Kauern weniger ausgeprägt als auf Abb. 51) gegen ruhig stehenden Greifen, der deutlich an der gehobenen Tatze gefaßt wird.

[4]) Vgl. Furtwängler, Gemmen III S. 5 und unten Abb. 54.

Es fehlt nicht an Ausnahmen, gerade auf den Gewandmustern. Unter den Beispielen für den raschen Lauf, die oben angeführt wurden, gehören mehrere hierher. Für den stärkeren Realismus dieser Kompositionen ist es bezeichnend, daß auch der Tierdämon vor dem Anprall des Gegners seiner starren Würde verlustig geht (Abb. 52).[1]) Es kommt dazu ein Dämon mit vier Flügeln, der in entsprechender Situation bei aufrechter Haltung nur wenig ausschreitet: Layard T. 44, 8. Andererseits erscheint das Knien ohne ersichtlichen dekorativen Grund, z. B. Clercq I 29, 313 bei einem Flügeldämon, der einen bäumenden Steinbock gefaßt hat, und Menant II S. 46 Fig. 27, wo der Dämon einen aufgerichteten Mannsstier hält und mit der anderen Hand ein Reh, dieses freihängend an den Hinterbeinen. Hethitische Arbeit scheinen Clercq I 28, 297 und 4, 40; hier läßt die Stellung an freien Lauf denken, dort liegt deutliches Knien vor; es ist ein hockender Greif, das andere Mal ein Löwe, gegen den die nackte, ungeflügelte Gestalt gewendet ist.



Abb. 52. Assyrische Gewandverzierung.

Kniende Einzelfiguren, bei denen ich eine Motivierung des Kniens nicht zu erkennen vermag, sind im übrigen eine der häufigsten Erscheinungen im ganzen Bereiche der vorderasiatischen Kunst. Diese Stellung ist die gewöhnliche bei einem greifenköpfigen Dämon mit Flügeln auf hethitischen Erzeugnissen: Lajard, Mithra T. 58, 6 und 31, 2. — Clercq I 28: 292, 289. — Cesnola, Coll. Cypr. Ant. III T. 118, 11. Sie findet sich weiter bei Dämonen, welche die geflügelte Sonnenscheibe stützen; sie scheinen „Strahlen", welche davon ausgehen, mit den Händen zu fassen: assyrisch Clercq I 32, 355 — Menant II S. 52, 37 — Lajard T. 37, 4; 54 B, 14; 32, 5; mit deutlichen ägyptischen Elementen Lajard 34, 5; 31, 7. Gleicher Art ist der Typus, bei welchem der Kniende ein Tier in hocherhobenen Händen hält, oder es auf den Händen trägt:

[1]) = Layard I 45, 1. In den zwei anderen Fällen wendet er den Kopf zurück: 48, 3 und 49, 4, einmal aus besonderem Anlaß: der Gegner hat ihn von rückwärts ereilt und eben am Schwanz gepackt.

Furtwängler, Gemmen III S. 110 (wo die Stellung als „Knielauf" bezeichnet ist).[1] —

Menschliche Figuren im Lauf kommen vereinzelt vor. Die Männer, welche wilde Stiere fangen, auf einem der Gewandmuster (Layard I 49, 2) sind vielmehr in dem Moment dargestellt, in welchem sie den Stier fassen, am Horn und Vorderhuf; der Körper des einen Mannes ist daher schon steil aufgerichtet, der zurückbleibende Fuß noch nach rückwärts gehoben. Bei einer zweiten Gruppe ist eine noch spätere Konstellation gegeben: der Fänger lehnt sich zurück und stemmt den vorgesetzten Fuß gegen den Boden. — Dagegen ist der volle Lauf, und zwar mit ungewöhnlicher Schwungkraft, dargestellt auf einem Zylinder in Berlin VA 660 (Abb. 53), der das für den Perserkönig charakteristische gezackte Diadem (κίδαρις) aufweist.[2] Es ist der König als Jäger, wie er mit gespanntem Bogen entfliehende Tiere verfolgt. Der Schuß bei vollem Lauf, der hier unzweideutig vorliegt, ist im übrigen auf mesopotamischen Denkmälern ebenso ungewöhnlich wie im griechischen Kulturkreis.[3] Will man den Vorgang mit dem Verhalten der kämpfenden Skythen in eine Reihe stellen (vgl. oben S. 310), so zeigt es sich, daß ein besonderer



Abb. 53. Frühpersischer (?) Zylinder in Berlin.

[1] Hierher gehören auch die Darstellungen der Labartu, die auf liegendem Tier (Esel: nach Frank) bald kniend, bald stehend gegeben wird. Über diese viel besprochenen angeblichen Unterweltsbilder vgl. jetzt: Karl Frank, Babylonische Beschwörungsreliefs, Leipziger Semitist. Studien III 3 (die Kenntnis dieser Arbeit verdanke ich Herrn Prof. v. Bissing).

[2] Auf dieses Detail hat mich Furtwängler aufmerksam gemacht. Nach dem Stil war er geneigt, das Stück noch an die spätassyrischen Zylinder anzuschließen, es also in die erste Zeit der persischen Herrschaft zu datieren.

[3] Die oft zitierte Wendung bei Diodor (XVII 115) von den τοξόται εἰς γόνυ κεκαθικότες muß nicht notwendig auf die persische Taktik gehen (wie Babelon annimmt: Perses Achéménides S. VII); die betreffenden Figuren werden als Verzierung der Schiffsvorderteile erwähnt, die Alexander an dem kunstvollen Scheiterhaufen des Hephaistion verwenden läßt; die dekorativen Elemente dieses Werkes sind aber zum größeren Teil sicher griechischer Art, und die Schiffsteile wohl eben als dekoratives Motiv, nicht als Trophäen zu denken.

Anlaß, wie dort in der Taktik des Scharmützels, in den Bedingungen der Jagd auf scheu entfliehendes Wild nicht gegeben ist. Daher wird man zweifeln dürfen, ob das Motiv des Zylinderbildes nach der konkreten Wirklichkeit, also gemäß den Gepflogenheiten des jagenden Herrschers, gewählt ist. Eine repräsentative Absicht, der es mehr auf eine wirkungsvolle als auf eine realistische Situation ankommt, könnte für einen solchen Ausdruck gesteigerter Tätigkeit bestimmend gewesen sein. In der Tat sahen wir entsprechende Mittel schon bei dem Auftreten des gewaltigen Gottes Marduk verwendet, der im Lauf seine Blitze schleudert, obwohl das Untier nicht entflieht, sondern den Kopf zurückwendend sich aufbäumt (S. 356, 2). Unzweideutig zeigt sich der symbolische Charakter dieser Kunstsprache, wo der verfolgende Gott in mächtigem Ausschreiten dargestellt ist: getragen, nicht wesentlich anders wie der feierlich Thronende, von liegendem Flügeltier.[1])

Das Motiv des laufenden Jägers findet sich wieder auf der schon erwähnten kyprischen Vase (oben S. 301; Ohnefalsch-Richter S. 40), die also an die orientalische Kunst anzuschließen ist, und auf einer Silberschale aus Kurion (Ohnefalsch-Richter S. 126 = American Journ. 1888 T. 7); diese zeigt ägyptische und vermutlich syrische Elemente vermischt; der Bogenschütze hier im niederen Fries, ruhig schreitende Tiere vor ihm her. Eine berühmte Darstellung der großen Kunst dürfte überall zugrunde liegen. — An das gleiche Urbild wird endlich auch die Erscheinung des Perserkönigs auf den Goldmünzen anzuschließen sein — in weiterem Abstand; denn er ist da selten wirklich schießend dargestellt, nur auf späteren Exemplaren und fast überall zugleich mit deutlicher Angabe des Kauerns;[2]) auf der großen Masse der Prägungen sehen wir den König mit dem Bogen in der einen, der Lanze (mit dem Kugelende)

---

[1]) Lajard, Mithra T. 33, 4, wohl maßgebend für die weniger deutlichen Reproduktionen: Mithra T. 37, 4 = Menant, Glyptique II fig. 23; Menant fig. 26. Der ausschreitende Schütze ohne das Tier als Reliefschmuck einer Belagerungsmaschine: Paterson-Kleinmann T. 66/67; derselbe mäßig bewegt, auf galoppierendem Tier: P.-Ch. II S. 516.

[2]) Die Zeitbestimmung übernehme ich hier von Babelon, Les Perses Archéménides. Der kauernde Schütze ebenda T. II 10, 11 (Artaxerxes II.), Perrot-Chipiez V Fig. 508, 516, 517 (z. T. unter griechischem Einfluß); der laufende: Babelon T. XVII 14, 15 (Artaxerxes III, Revers Euagoras II. von Salamis).

in der anderen Hand. Dafür ist der Sinn des Laufes bei diesem regulären Typus nach dem Anblick durchaus wahrscheinlich, besonders da, wo das vorgesetzte Bein mit relativ geringer Beugung gegeben ist; allerdings muß man die trügerische Illusionswirkung ausschalten, die durch die scheinbar freie Bewegung der Füße entsteht: auf den besser erhaltenen (späteren) Exemplaren treten sie überall beide auf die eigens gezogene Grundlinie auf.[1]) Die Umbildung zum freien Laufe, die unter griechischem Einfluß auf Satrapenmünzen des 4. Jahrhunderts stattfindet: Babelon T. III 15, bestätigt diese Auffassung, ohne sie allein schon zwingend zu beweisen. — Der ältere spezifisch persische Typus ist alsdann den Beispielen anzureihen, die man mit allem Recht als „Knielauf“ benennen konnte. Daß er zu den griechischen Elementen in der persischen Kunst gehöre, wird man doch nicht annehmen dürfen, so lange dies das einzige Beispiel der Herübernahme formaler Typen darstellen würde; von dem griechischen Knielauf im Rund im besonderen unterscheidet sich der persische Münzstempel durch die Einfügung der Bodenlinie. Innerhalb der orientalischen Typik würde man in dem Motiv das erstarrte Bild des freien Laufes zu sehen haben; damit erklärt es sich recht wohl als eine jener trockenen temperamentlosen Wiederholungen einer älteren Erfindung, die, neben teilweise sorgfältiger und geschmackvoller Arbeit im einzelnen, für die Masse der altpersischen Erzeugnisse charakteristisch sind.[2]) Der Zylinder mit dem sicheren Beispiel des freien Laufes muß darnach im Anfang dieser Epoche, noch unter dem lebendigen Einfluß der älteren Tradition entstanden gedacht werden.[3]) — In dem Laufen selbst ist der symbolische Ausdruckswert bei dem Münztypus wieder besonders klar zu fassen: es deutet Stärke und Macht an, ganz in der Weise, wie Ernst Curtius es ausgesprochen hat — der nur mit Unrecht die Geltung einer solchen Kunstsprache auf den altgriechischen Kreis ausdehnen wollte.

Alle die umfangreichen „historischen“ Reliefs liefern kein weiteres Beispiel des Laufes. Aus keinem anderen Grund, als weil der Gegen-

---

[1]) Babelon T. II 9, 13, 16 (Artaxerxes II.) und weiterhin. Der vorgesetzte allein erhalten: T. II 3 (Darius II.).

[2]) Vgl. Furtwängler, Gemmen III S. 11.

[3]) Vgl. oben S. 359 Anm. 2.

stand unmittelbar keine Anregung dazu bot. Denn diese großen Gemälde sind durchaus Wirklichkeitsbilder.[1]) Sie sind hervorgerufen durch den Willen der Herrscher, ihre Taten verewigt zu sehen — nicht aus einem Antrieb in den Künstlern selbst. Diese finden sich ab, so gut es geht, mit den Aufgaben, die ihr Können weit übersteigen. Der bezeichnete Charakter der Darstellungen berechtigt uns, die einzelnen Motive zunächst stets im Sinne der unmittelbaren Anschauung zu nehmen: knielaufähnliche stellen wirkliches Kauern oder Sichducken vor. Dahin gehören die Krieger, welche mit Fackel oder Harke gegen die Mauer einer feindlichen Stadt vordringen, wobei sie sich nach oben mit dem Schilde decken.[2]) Unklar ist mir ein anderes Motiv geblieben: zwei Männer, einander zugewendet, scheinen in eine doppelbogige Öffnung in der Stadtmauer hineingeduckt zu stehen.[3]) — Eine Komplikation wird nur verursacht durch die Mängel der Perspektive: zwei Bogenschützen, die bei der Verfolgung offenbar eben an einem Flußufer angelangt sind, sehen wir ohne Bodenlinie dargestellt.[4]) Sie scheinen lebhaft bewegt: es liegt an dem Mangel der Bodenlinie und des klaren Verhältnisses zu einer Horizontalen überhaupt. Durch die diagonale landkartenartige Zeichnung des Flusses ist dieses verloren gegangen; die Stellung, die beabsichtigt war, ist die gewöhnliche der kauernden Schützen. Eine Konsequenz der kindlichen Raumvorstellung ist es ferner, daß Figuren, die hinten im Raume stehen sollen, also im Bilde oben sind, zu den vorderen d. i. unten dargestellten nicht anders in Beziehung treten können, als indem sie sich herabbeugen. Ein Beispiel, wo damit entschiedenes Beugen der Knie verbunden ist, sind die Aufseher, welche beim Transport der Kolosse die langen Reihen der ans Seil gespannten

---

[1]) Nur ganz gelegentlich kommen phantastische Wesen vor, so unter dem mannigfachen Getier eines Flusses: Botta, Khorsabad T. 32 ff., Flügelstier und Dämon mit Fischschwanz. — Unter einen anderen Gesichtspunkt fallen die religiösen Darstellungen, bei denen Dämonen als Begleitung des Königs auftreten.

[2]) Layard I, 29 = Kleinmann T. 66/67. — Botta T. 70 und 145.

[3]) Paterson-Kleinmann T. 66/67. — Krieger im Zweikampf (?); beide kauernd: ebenda T. 28/29 = Layard I 78.

[4]) Paterson-Kleinmann T. 46/47 = Layard I 33. Vgl. I 13, wo bei einer Kampfszene der Mangel der Bodenlinie noch stärkere Unregelmäßigkeiten in der Fußstellung nach sich gezogen hat.

Sklaven antreiben;[1]) sie sind in Wirklichkeit aufrecht neben ihnen gehend zu denken. Hier also haben wir wirklich einmal den Augenschein in abweichendem Sinn zu interpretieren mit Rücksicht auf die besondere Ausdrucksweise einer primitiven Kunst.

Es sind zwei scheinbar entgegengesetzte Elemente, die wir in der assyrischen Kunst fast ohne Vermittlung nebeneinander finden: sachliche Beobachtung der Wirklichkeit und Neigung zu rein dekorativem Verknüpfen von Figuren. Diese Doppelbegabung treffen wir aber sogar noch stärker ausgeprägt schon in der ältesten Kunst Mesopotamiens. Auch sie kennt die großen Szenerien (Stele Naramsins). Und man denke an die Naturkenntnis, welche die Bildung des nackten menschlichen und des Tierkörpers verrät,[2]) und die als das Urbild noch der assyrischen Körperdarstellung nachgewiesen werden kann;[3]) und man betrachte daneben die anderen Gruppen von Mensch und Tier, die das lebhafte Motiv des Löwenwürgers durch bloßes Halten des Tieres ersetzen, zum Teil aber sogar die Figuren lediglich ornamental zusammenordnen, so z. B., daß sie sich diagonal überschneiden; wird solches Schema symmetrisch wiederholt und durch eine etwas kleinere, kniende Figur — zum drittenmal derselbe Isdubar! — verknüpft, so hat gewiß keine gegenständliche, schwerlich eine symbolische Bedeutung den Künstler dabei geleitet (Abb. 54).[4]) Das Schema des Kniens wurde geeignet befunden, das Mittelglied dieser Kette aus lebendigen Körpern zu bilden. Man wird an das Stück die Vermutung knüpfen dürfen, daß die griechische Komposition des „knienden“ Mannes zwischen den



Abb. 54. Altbabylonischer Zylinder in Berlin.

[1]) Layard II 13. Oberkörper mehr aufrecht: Layard II 10, 11.

[2]) Auf einigen der ältesten Zylinder: Furtwängler T. 1, 1; III S. 3.

[3]) Furtwängler: Gemmen III S. 10; II T. 1, 9.

[4]) Zylinder in Berlin VA 638.

aufgerichteten Pferden durch ein ähnliches orientalisches Vorbild angeregt ist.[1])

Wir kommen zu der anderen künstlerischen Großmacht — Ägypten. Man weiß, daß seine Künstler durch keine religiöse oder mythische Vorstellung zur Wiedergabe lebhafter Handlung veranlaßt waren. Auffälliger ist, daß auf der großen Zahl der Wirklichkeitsbilder, neben dem reichen Wechsel momentaner Bewegungen, keine unzweideutige Darstellung des Laufes begegnet. In Frage kommt etwa die Szene des Stierfangs; als Beispiel nenne ich ein Relief aus dem Tempel des Königs Seti I. in Abydos (Maspero, Histoire I S. 123); doch der Lasso, den der König geworfen hat, umschlingt bereits Horn und Hinterbeine des Tieres und der „Opferdiener" faßt es am Schweife.[2]) Immerhin kehrt eine ähnliche Stellung wieder bei einem Fliehenden: auf einem der mächtigen Reliefs in Theben mit Ramses II. auf dem Kriegswagen (Perrot-Chipiez I S. 23). Doch wiederum sehen wir, daß der feindliche Herrscher schon getroffen ist; sein Oberkörper beginnt, sich nach rückwärts zu neigen. So ist es beide Male zum mindesten nicht der Höhepunkt des Laufes, auf den es dem Künstler ankommt. Was nun die Stellung selbst angeht, so erinnert sie an den griechischen Spreizlauf: die Ferse des vorderen Fußes ist deutlich vom Boden getrennt, das zurückbleibende Bein völlig gestreckt.

In der Kunst der ersten Dynastie eine weiterhin vergessene naive Lösung des Problems zu treffen, würde uns an sich nicht in Erstaunen setzen. Aber auch dieses Beispiel, auf der vielbesprochenen Palette mit dem Horusnamen Nar-mer,[3]) ist nicht ohne weiteres für die Geschichte der Laufdarstellung zu verwerten. Es ist bezeichnend für die eigentüm-

---

[1]) Die gleiche Art der rein ornamentalen Verknüpfung findet sich z. B. auf dem altchaldäischen Zylinder: de Sarzec T. 30, 5b, auf den Reliefs ebenda T. 5bis und der Silbervase des Entemena: T. 43bis. Vgl. das Kapitel „Animaux fantastiques" bei Menant II S. 56 ff.

[2]) Ein analoger Vorgang schon auf einer Palette der ältesten Epoche (Capart, Débuts de l'art T. 1 S. 222/23): auch hier starkes Spreizen der Beine, doch ohne Bodenlinie.

[3]) Hierakonpolis (Quibell) I T. 29; v. Bissing-Bruckmann T. 2, wo im Text die hier bestrittene Auffassung vertreten ist; E. Meyer, Ägypten zur Zeit der Pyramidenerbauer T. 1.

lichen Schwierigkeiten des Falles, daß man darüber uneinig ist, ob die nackten Männer im unteren Segment der Palette heftig laufen — oder ob es Tote sind. Erwägt man, daß der primitive Zeichner keine Verkürzung kennt, daß es daher für ihn nur zwei Ansichten gibt: die selbstverständliche aufrechte aller Figuren und Gegenstände, die sich senkrecht zum Erdboden erheben, und die Ansicht von oben, die er bei allem, was sich in der Horizontalen erstreckt, verwenden muß — so scheint es für die fraglichen Gestalten nur eine Möglichkeit zu geben. Wären sie laufend gedacht, so hätte der Künstler das Verhältnis der Füße zum Erdboden, der Körper im ganzen zu der horizontalen Ebene, auf der sie sich bewegen, völlig vernachlässigt.[1]) Dagegen erklären sich diese Eigentümlichkeiten ohne weiteres, wenn sie in der Ansicht von oben gegeben werden sollten; das besagt aber, daß sie als flach am Boden liegend zu verstehen sind. — Es ist eine sekundäre Frage, ob man sie als Tote zu betrachten hat. Der Zusammenhang fordert eben diese Nuance, wenn wir sie als eine Ergänzung zu der Hauptdarstellung dieser Seite fassen; es sind Feinde, welche die Macht des Königs zerschmettert hat. Entsprechend ist dann auch ein Motiv aus dem figurenreichen Reliefschmuck eines Streitkolbens zu deuten: Capart, Débuts de l'art, Fig. 163. Die Gestalt ist nur scheinbar aufrecht dargestellt; der Unglückliche liegt am Boden gleich den übrigen Opfern, nur ist er noch am Leben, wie der andere, über den sich gerade der Löwe hermacht, nicht unbeweglich wie die Leichen, an denen die Aasvögel fressen. Unter dieser Voraussetzung verstehen wir die Einzelheiten der Erscheinung, im besonderen das Anziehen der Beine gegen den schräggestellten Körper; und nur so werden wir, wie ich glaube, der naiven Ausdrucksfähigkeit dieser Darstellung gerecht. —

Einige Wichtigkeit, nicht um ihrer selbst willen, sondern sofern sie für die Griechen die Rolle der Vermittler übernommen haben könnten,

[1]) Es ist etwas anderes, wenn auf einigen älteren Paletten alle Figuren durcheinanderwirbeln: es hat dort doch jede einzelne in der Regel ihre gedachte Horizontale. — Eine ähnliche Stellung der Beine habe ich bei modernen kindlichen Darstellungen des Laufes beobachtet (vgl. auch Mon. Lincei III S. 291 „vaso Villanova"): der Körper ist in diesen Fällen im wesentlichen senkrecht gehalten.

möchten wir der Kunst solcher Völker zuschreiben, die gleich ihnen unter dem Einfluß einer oder der beiden großen Kulturen des Orients gestanden haben. Man denke an die Syrer, Phöniker, die Bewohner von Kypros, endlich die Urheber der Fundstücke aus der idäischen Zeusgrotte und derjenigen der orientalisierenden Epoche Etruriens. Aber es zeigt sich, daß sie — sofern die mir bekannten Denkmäler genügen — den Lauf nicht abgebildet haben, die wenigen kyprischen Beispiele des freien Laufes ausgenommen, und, was merkwürdiger ist, daß unter den ornamentalen Gruppen gerade diejenige mit der knienden menschlichen Figur zwischen den Tieren fehlt. Kniende Gestalten in tektonischer Verwendung finden sich zwar unter den Bronzen der pränestinischen Tomba Bernardini, deren Inhalt noch keine sicheren Anzeichen griechischen Einflusses aufweist;[1]) aber von den griechischen Profilfiguren sind diese Exemplare unterschieden dadurch, daß der Kopf geradeaus in der Richtung der Beine gewendet ist (dazu die eine Hand am Knie, und auch der andere Arm nach vorwärts bewegt).[2]) Der eigentliche Knielauf, in streng schematischer Form, erscheint im Zusammenhang mit griechischen Elementen, so bei der Gorgone auf phönikischen Skarabäen.[3]) Wenn auch der kämpfende Bes auf der gleichen Gattung häufig in einer ähnlichen Haltung gegeben wird, so möchte ich darin eher eine Reminiszenz an das ägyptische Urbild mit den zwerghaft verkrümmten Beinchen erkennen.[4])

Was dürfen wir aber von der mykenischen Kunst erwarten, ihrer Vorliebe für lebhafteste momentane Bewegung! Das Material enttäuscht.

---

[1]) Rom, Mus. Kircher. Auf diese noch nicht publizierten Stücke hat mich L. Curtius freundlichst hingewiesen. Seitdem habe ich die Originale selbst gesehen; sie gehören wohl wirklich zu dem Gerät, an dessen erhaltene Teile sie jetzt in sicher unrichtiger Weise angefügt sind; auf dem Kopf der Gestalten eine absonderliche „Krone“: Ring von flach nach oben auseinanderstrahlenden Kolben. Unter den übrigen Figuren ein Kentaur, auf dem Kopf vierteilige Blüte. Alles von barbarisierendem Stil.

[2]) Eine Gestalt in dieser Haltung, doch die zweite Hand am Kopf, als Deckelgriff auf einem Buccherogefäß von ionisierendem Stil: Mus. chius. I T. 82.

[3]) Furtwängler, Gemmen T. VII 38; XV 64.

[4]) Ebenda T. VII 20, 24; LXIV 3, 4; eine Terrakotta aus Naukratis: Brit. Mus. C 608. Vgl. die abweichende Bildung im Zusammenhang mit einem mehr aufrechten Schreiten oder Laufen: Gemmen T. VII 19, XV 16; LXI 10.

Es ist — das publizierte wenigstens — für unser Problem noch zu gering. Denn es fehlt an vollwertigen Beispielen, die sorgfältig und ohne Rücksicht auf die Form der Bildfläche gestaltet sind. Was wir haben, sind geschnittene Steine und Abdrücke von solchen. Sie erlauben gerade nur wahrscheinlich zu machen, daß die mykenische Kunst die freie Wiedergabe des Laufes kannte. Bei einem Siegelabdruck von Zakro[1]) wird es sich um langsamen Lauf, allenfalls um Tanzschritt handeln; es sind drei Frauen, alle nach rechts gewendet, die Haltung des Oberkörpers wirkt besonders natürlich. Weiter kommt in Frage das Bild eines linsenförmigen Steins:[2]) zwei Kämpfer, die scheinbar eben zusammentreffen; der Unterschenkel des zweiten Beines ist zurückgeworfen, die Sohle nach oben gewendet. Man wird vielleicht das Ungestüm der mykenischen Kunst dafür verantwortlich machen, daß hier das Heraneilen und der Moment des Zusammenstoßes nicht geschieden wäre. Es ist aber sehr fraglich, ob dieselbe Szene in anders gestalteter Bildfläche jemals ähnlich dargestellt wurde; die erhaltenen Kampfgruppen (z. B. Furtwängler T. II 1, 14) zeigen regelmäßig die energische Ausfallstellung. Dagegen gibt es Fälle genug gerade auf den Gemmen, wo die Haltung insbesondere des Tierkörpers gewaltsam verändert ist, um sie der runden Bildfläche einzufügen.[3]) — Das Problem erhebt sich sogleich von neuem angesichts eines Steines im British Museum (Cat. of Gems 73, Taf. A; Furtw. T. II 15). Hier scheint das momentane Ereilen eines Tieres dargestellt zu sein. Die Stellung des Mannes kommt dem archaischen Knielauf sehr nahe, das Aufstehen auf dem Rund bringt sie zu einiger Wirkung;[4]) mit der Anpassung an den Kreis wird aber ebenso bei ihr zu rechnen sein wie bei der absonderlich

---

[1]) J. H. St. 1902 T. VI 8 (S. 78).

[2]) Furtwängler, Gemmen T. II 5 = Berlin, Geschnitt. Steine Nr. 6: T. 1 (nur in dieser Abb. ist das Detail der Fußstellung deutlich).

[3]) Eine andere Möglichkeit eröffnet die Vermutung eines Kollegen, Heinz Schnabel, daß es sich bei der symmetrischen Gruppe um ein Kampfspiel, einen Waffentanz handelt, nach der Analogie einer geometrischen Darstellung A. Z. 1885 T. 8 r. u., die schon von Furtwängler so gedeutet wurde. Darnach wäre eine Gruppe, die an sich dafür geeignet ist, zur Dekoration des Kreises verwendet.

[4]) Unter diesem Gesichtspunkt erwähnt Poulsen das Stück: Ath. M. S. 380, 3.

gewaltsamen Haltung des Tieres. — In dem Motiv mit dem tiefgesenkten Knie sehen wir auch einen Jüngling beim Stierfang;[1]) aber die Beinstellung des Stieres ist keineswegs die bekannte des „fliegenden“ Laufes. Die Szene kehrt sehr ähnlich wieder in länglichem Feld:[2]) der Stier steht, der Jüngling, der ihn am Horn gepackt hat, läßt sich tief ins Knie nieder, wohl um durch das Gewicht seines Körpers das Tier an der Fortbewegung zu hindern.

Mykenisch-kretische Dämonen pflegen ruhig zu stehen, oft sogar in ornamentaler Symmetrie. Andere sind Mischbildungen phantastischer Art, und zwar speziell bildnerischer Phantastik entsprungen; sie können nicht bewegt dargestellt werden, weil sie keine organischen Gebilde sind. Da ist es von größter Bedeutung, daß sich unter den Siegelabdrücken von Zakro zwei laufende Dämonen finden:[3]) in Menschengestalt und mit Flügeln — der eine mit Tierkopf, die Flügel an Stelle der Arme. Die Bildfläche ist abermals das Rund (das nur unregelmäßig ist, weil im Abdruck nicht ganz enthalten). Der zurückbleibende Fuß scheint bei dem einen Stück (Abb. 55) auf den Bildrand aufzutreten, die Stellung bei diesem erinnert wieder an das Knielaufschema. Aber man vergleiche die archaischen Flügelwesen im Rund (z. B. Abb. 17 und Gemmen T. V 31) mit diesen, um den außerordentlichen Abstand in der Lebendigkeit zu erkennen. Das Entscheidende ist eben die Selbstverständlichkeit des Ausdrucks; hier hätte niemand an der Bedeutung gezweifelt, sicherlich auch niemand von einer schematischen Laufdarstellung gesprochen. Daß es keine ist, beweist zum Überfluß die abweichende und doch nicht weniger eindrucksvolle Stellung des anderen Dämons (Abb. 56). Die Illusion ist hier durch das Zurückwerfen des einen Fußes erreicht, dort mehr durch die Mitwirkung des



Abb. 55. Abdruck eines mykenischen Siegels (aus Zakro).



Abb. 56. Abdruck eines mykenischen Siegels (aus Zakro).

[1]) Gemmen III S. 49 Fig. 28.

[2]) Mon. Lincei XIV (1904) S. 626 = T. XL 5.

[3]) J. H. St. 1902 S. 80 T. VII 34, 36 (darnach hier).

vorgeneigten Oberkörpers. Der Grad ihrer Stärke hat aber seinen Grund in dem durchgehenden Rhythmus der Gliederstellung — der auch allen den mykenischen Stücken fehlt, welche soeben anders interpretiert wurden. — In der Sicherheit des Ausdrucks, die sich darin zeigt, wird man trotz der Kleinheit und der flüchtigen Ausführung dieser Beispiele die besondere Leistung der mykenischen Kunst zu erkennen haben, die oft bewunderte Fähigkeit zur Auffassung rasch vorübergehender Bewegung.

Daß die mykenische Kunst die geflügelten Dämonen auch in der Luft gebildet habe, ist einstweilen durch kein Beispiel zu belegen. Das „Idol“ auf dem Goldring: Furtwängler, Gemmen T. II, 20 ist vielleicht schwebend gedacht; das Problem des Fluges ist hier nicht in Angriff genommen. Die Phantasie der assyrischen Kunst schwang sich, in dem Bilde des Assur, nicht höher auf als zu der ornamentalen Kombination des menschlichen Oberkörpers mit den ausgebreiteten Flügeln der Sonnenscheibe. Die ägyptische stellt wohl einmal die Seele in der Luft schwebend dar:[1]) sie gibt ihr die Gestalt des Vogels mit Menschenkopf, nicht die des geflügelten Menschen.

Dieses letzte negative Resultat ist in besonderem Maß geeignet, die Betrachtung zu der griechischen Welt zurückzuführen. Es macht uns eindringlich — was wiederum von Studniczka[2]) bereits hervorgehoben worden ist —, daß dieses Volk nicht nur aus eigener Kraft die Wiedergabe des Fluges unternahm, sondern, wie es scheint, allein im Kreis der antiken Kulturen die Konsequenz der bildnerischen Vorstellungskraft besaß: die Flügelgestalten seiner Phantasie anschaulich als Fliegende zu denken.

---

[1]) Maspero, Histoire I S. 179 und 108.

[2]) Siegesgöttin S. 5 f.

V.

Ein Rückblick über die betrachteten Erzeugnisse wird versuchen, aus der Menge der Einzelfälle die typischen Erscheinungen herauszuheben. Auch sind diese allein für wichtige ergänzende Aufgaben von Bedeutung: so für die Frage nach den Beziehungen zwischen der Produktion der größeren Epochen, die bisher getrennt behandelt wurden. Im Zusammenhang mit der Feststellung des historischen Ursprungs, der Scheidung selbständiger und abhängiger Leistungen soll endlich das psychologische Problem der Entstehung, auch dies nur für eine Auswahl der wichtigsten Lauf- und Flugbilder, von neuem erörtert werden.

Wo es dem Künstler darauf ankam, ohne andere Rücksicht die menschliche Gestalt im raschen Laufe darzustellen, sahen wir zwei Arten der Wiedergabe einander ablösen: den „Spreizlauf“ mit der charakteristischen Lösung des vorgespreizten Fußes vom Boden und den „freien Lauf“ mit dem Merkmal des lose zurückschwingenden Fußes. Der Spreizlauf ist auf die archaisch-griechische Kunst beschränkt; eine ähnliche Erscheinung in der ägyptischen zeigte sich nicht zu voller Deutlichkeit entwickelt. Der „freie Lauf“ tritt an seine Stelle mit der Vollendung des freien Stils im 5. Jahrhundert; er fand sich in älterer Zeit auf assyrischen und kyprischen Erzeugnissen, für die mykenische Kunst war die gleiche Ausdrucksweise wahrscheinlich zu machen — im Kreis der griechischen Kultur durch wenige bisher vereinzelt stehende Beispiele gerade in früher Zeit zu belegen.

Da der Spreizlauf nach dieser Übersicht als die individuelle Leistung der ältesten griechischen Kunst zu gelten Anspruch hat, liegt es nahe, für das vereinzelte Auftreten des freien Typus in eben diesem Gebiet auf Abhängigkeit von einem anderen Kunstkreis zu schließen. Diese Annahme erhält eine weitere Stütze, wenn wir den Charakter beider Darstellungsarten genauer zu erkennen suchen. Der freie Lauf allein ist geeignet, die vollkommene Illusion des Laufes zu erzeugen, nämlich der gleichmäßig sich wiederholenden Bewegung im Gegensatz zur einmalig momentanen. Dem Motiv des Spreizlaufs dagegen haftet immer, seiner rein anschaulichen Wirkung nach, der Eindruck des Momentanen an — wie ja in der Tat der Sinn einer einzelnen, im Augenblick vorüber-

gehenden Bewegung der gleichen Stellung unter Umständen zukommt: so bei der Zweikampfgruppe mit dem Motiv des Anspringens gegen einen Zusammenbrechenden.[1]) Darnach scheint es, daß sich eine vollkommenere Ausdrucksfähigkeit in dem Auftreten des freien Laufes dokumentiert. Aber die anschaulich eindeutige Wirkung des Laufens ist doch auch hier nicht mit dem Motiv schlechtweg gegeben: wie das Merkmal des emporgeworfenen Fußes nicht einmal genügt, andere Bewegungen, wie etwa die des ausgelassenen Tanzes, davon zu trennen, so ist erst ein verfeinerter Rhythmus der Gliederstellung imstande, die volle Illusion der bezeichneten Art hervorzurufen.[2]) Diese feinere Durchbildung wird in sehr verschiedenem Grad erreicht; unabhängig von ihr entsteht das Motiv nach seiner allgemeinen Form als ein Resultat der Beobachtung; es ist eben diese Stellung, die beim Anblick eines Laufenden unwillkürlich herausgehoben wird, wozu sich die Folge der Eindrücke

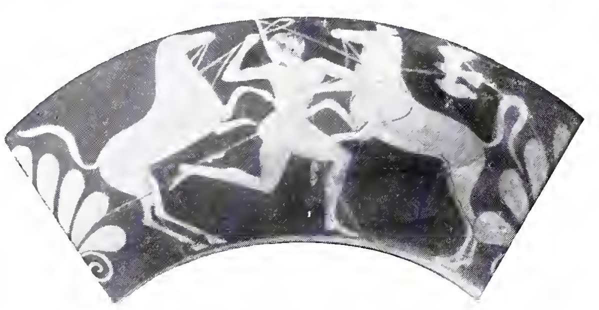


Abb. 57. Von epiktetischer (nicht signierter) Schale in London.

---

[1]) Frühe Beispiele auf der Amphora mit dem Alphabet von Keos: Louvre E 732, auf tyrrhenischen Amphoren: Louvre E 850, F 31, Mon. Inst. XII 9. Ein wirkliches Treten auf den Niedergefallenen scheint vorzuliegen auf einem Fragment vom Fries des „Siphnier"-Schatzhauses: Album von Delphi T. 15, 3. — Deutlicher unterschieden ist das „Springen" auf der Stelle, beim Akontionwurf: vgl. was Jüthner, Antike Turngeräte, zu seinen Abb. 44, 49, 52 bemerkt. — Das Merkmal des im Vorspreizen gehobenen Fußes kehrt endlich wieder bei einem feierlichen Tanzschritt mit Begleitung der Kithara (Mon. Inst. XI 6, 1, Vases du Louvre II 60, E 861; auch schon assyrisch: Layard II 48, mykenisch: zu ergänzen auf dem rasch berühmt gewordenen Specksteingefäß von Hagia Triada, wo es für die Deutung auf eine festliche, nicht eigentlich kriegerische, Prozession günstig ist), ferner unter den regellosen Bewegungen der Komasten und der Satyrn und Mänaden (z. B. Vases du Louvre II E 860, F 6, 36, 120; Cab. méd. 222: Amphora des Amasis).

[2]) Beispiele des Tanzmotivs gleichfalls auf Darstellungen dionysischen Treibens (Vasenbilder: Endt, Ion. Vasenmalerei Abb. 15; Cab. méd. T. 6, 252. Roulez, Vases de Leide T. 5, Tänzer in roten Röcken). — Ein singulärer Fall, der nach mehr als einer Seite interessant ist, hier Abb. 57: Brit. M. E 21 (nach eigener Aufnahme, die leider viel

gleichsam verdichtet. — So ist es ein bestimmtes Verhältnis zur Wirklichkeit, das sich an der Verwendung des freien Lauftypus erkennen läßt. Daraus nun ergibt sich der erwartete Anhalt für die Beurteilung der griechischen Produktion: es ist in besonderem Maße unwahrscheinlich, daß die älteste Epoche selbständig bereits diese Stufe der Erfahrung erreicht hätte, während sich weiterhin auf ein Jahrhundert keine Belege dafür finden. Als Vorbilder bieten sich mykenische und assyrische Darstellungen zur Wahl. Aber eine Möglichkeit wird man hier sogleich ausschließen dürfen: nicht durch fortlaufende Tradition aus der mykenischen Epoche konnte sich das lebhaft anschauliche Motiv erhalten; die Fortdauer figürlicher Typen ist in diesem Zeitraum überhaupt kaum irgendwo gesichert, und die Analogie des naturalistischen Ornaments, das im spätmykenischen Stil schon völlige Erstarrung zeigt, läßt erkennen, in welcher Art das Motiv sich auf diesem Weg verändern müßte.[1]) Wenn es also um ein näheres Verhältnis der Nachahmung sich handeln muß, so waren die Bedingungen dafür in dem Einfluß der gleichzeitigen assyrischen Kunst gegeben; ein unmittelbares Zurückgreifen auf Werke der untergegangenen mykenischen Kultur ist weit weniger glaublich.[2])

---

zu wünschen übrig läßt); die Stellung des Jünglings von dem Typus des freien Laufes — der Typus bei einer Arbeit des epiktetischen Kreises so unerhört, daß an eine Absicht, den Lauf wiederzugeben, nicht zu denken ist: der Gliederrhythmus erscheint auch bei genauerer Vergleichung eckig, hart; er ist unter der Voraussetzung einer momentanen Bewegung entstanden, gerade wie das Aufsteigen der Pferde, das nichts mit dem Galopp zu tun hat. Ich sehe darin eine letzte Umbildung des formalen Schemas des Knienden zwischen den bäumenden Pferden. — Bewegungstypen wie die angeführten nötigen zur Vorsicht bei der Konstatierung der Laufmotive. Auch die Zusammenstellung von Beispielen des freien Laufes, die man oben S. 300 ff. findet, wäre zu revidieren. Auf den italischen Reliefgefäßen (S. 302 Anm. 2) ist gewiß keine Laufdarstellung beabsichtigt. Bei den laufenden Figuren auf attischen Kleinmeisterschalen darf man zweifeln, ob dem Maler das konkrete Verhältnis der Füße zu einer Bodenlinie bewußt war.

[1]) Insofern könnte man die Gestalten auf jener kretischen Mitra (oben S. 302) mit einer kleinen Abweichung von Poulsens Ansicht als formalistische Wiederholung des mykenischen Laufmotivs betrachten — wenn nicht ihre Haltung durch den Raumzwang sich einfach und einwandfrei erklärte.

[2]) Bei einem konkreten Bildschema mesopotamischen Ursprungs, der Jagdszene mit dem laufenden Schützen, war der Weg des freien Lauftypus wenigstens bis nach Kypros sicher zu verfolgen (Abb. 53 und S. 360).

Freilich auch in der assyrischen Kunst mit ihrem wenig lebendigen Gesamtcharakter kann ein Symptom unmittelbarer Naturbeobachtung befremden. Erwägt man, in welchem Umfang die Produktion dieses Volkes von den Leistungen seiner politischen Vorgänger zehrt, und welcher Grad der Natürlichkeit, z. B. in der Körperbildung bei Mensch und Tier, für eine weit ältere Epoche hier bereits bezeugt ist, so wird man geneigt sein, obwohl ein erhaltenes Beispiel dafür nicht angeführt werden konnte, den assyrischen „freien Lauf" für ein Erbteil aus der altchaldäischen Kunst zu halten. — Es bleibt endlich zu sagen, daß die gleiche Stufe der Wirklichkeitskenntnis naturgemäß an vielen Orten erreicht wurde; eine Beziehung, etwa zwischen der mesopotamischen und der mykenischen Produktion, ist daher aus der Übereinstimmung des Laufmotivs nicht zu folgern.

Die Konsequenz für den spezifisch altgriechischen Lauftypus ist im vorigen bereits enthalten: der Spreizlauf ist nicht aus unmittelbarer Beobachtung entsprungen. Nach einer neueren Methode, mit der wir uns im folgenden noch zu beschäftigen haben, könnte man zwar die Resultate der Momentphotographie auch hier heranziehen. Sie ergeben die entsprechende Stellung beim Beginn des einzelnen Laufschrittes — wie bezeichnenderweise ähnlich auch bei einfachem Gehen. In diesem Fall hätte der archaische Künstler nicht eigentlich „schärfer" beobachtet, sondern einen anderen Moment aus der gegebenen Folge aufgefaßt als der moderne Beobachter, einen anderen auch als der Grieche des 5. Jahrhunderts. Diesem auffälligen Ergebnis, das uns einstweilen unverständlich bleiben müßte, steht die Möglichkeit einer Erklärung des Spreizlaufs auf anderer Basis gegenüber. Mit guten Gründen hat man zahlreiche Eigentümlichkeiten primitiver Kunst und der griechisch-archaischen im besonderen aus der Tatsache verständlich zu machen gesucht, daß diese Produkte aus der Vorstellung geschaffen sind, daß sie keineswegs das Resultat absichtlichen Naturstudiums geben, sondern die Rudimente des Wirklichkeitsbildes, die in der Erinnerung haften geblieben sind, selbständig kombinieren.[1] Bei der Aufgabe, den Lauf zu verbildlichen, wird unter

---

[1] Vgl. E. Löwy, Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst (1900). — Conze, Über den Ursprung der bildenden Kunst (Berl. Akad. 1897).

solcher Voraussetzung noch ein anderes Moment in Betracht zu ziehen sein: neben dem Anblick des Laufenden als wichtigere Anregungsquelle die eigenen Körperempfindungen. Ging der Zeichner von diesen aus, so ist es klar, daß nicht die eigentliche Illusion der fortdauernden Bewegung in seiner Absicht liegen konnte, sondern allein der Ausdruck lebhafter Eile und Anstrengung: nur davon weiß der Laufende selbst. Die Probe auf die Annahme, daß sich unter solchen Umständen die Spreizlaufstellung ergibt, könnte das Experiment mit Kindern liefern. Aus den Erfahrungen, die der Verfasser mit befreundeter Hilfe zu sammeln imstande war — nicht in genügender Zahl und nur zum Teil bei kontrollierbaren Bedingungen — war wenigstens das eine mit Sicherheit zu ersehen, daß die Darstellung in der Art des freien Laufes erst bei fortgeschrittener Übung auftritt, bei unseren Schulkindern durchschnittlich im neunten bis zehnten Lebensjahr. Von den Jüngeren wurden außerordentlich mannigfaltige Lösungen produziert, darunter einige Male eine Stellung, die zwar nicht das deutliche Heben des vorgesetzten Fußes, aber ein Beugen des entsprechenden Knies bei völlig gestreckter Haltung des zurückbleibenden Beines aufweist.[1])

Wenn diese Versuche nicht genügen, die angenommene Entstehung des Spreizlaufs bündig zu beweisen, so hat gerade für die Epoche, um die es sich dabei handelt, die Zeit der ältesten nachmykenischen Stile, jene allgemeine Einsicht in besonderem Maße Geltung, welche die unmittelbare Beobachtung in der frühgriechischen Kunst verneint. Für die weitere Entwickelung aber liefern die Denkmäler selbst einen bestimmten Anhalt. Sie erlauben den behaupteten Charakter bei einer Nuance des Spreizlaufs sicher zu stellen: eine Form des Motivs, die noch der reifste archaische Stil verwendet, um besondere Lebhaftigkeit des Tempos auszudrücken (Abb. 48),[2]) übertreibt das „Spreizen“ des vorgestreckten

[1]) In einem Fall, wo sich dieser Typus ergab, hatte das betreffende Kind (siebeneinhalb Jahre alt) nach kurzem Besinnen begonnen, im Zimmer hin und her zu laufen. — Eine Schwierigkeit bei dem Vergleich entsteht oft durch den Umstand, daß der primitive Zeichner die Bodenlinie wegläßt. Das ist auch bei allen den Produkten von Kinderhand der Fall, die ich mir, sechzig an der Zahl, verschaffen konnte.

[2]) Hier das zurückbleibende Bein schon von vorn gezeichnet. Weitere Beispiele: Iris und Satyrn auf einer Londoner Brygosschale: F.-R. T. 47; altertümlicher: Flügeldämon zwischen Säulen, in gepreßtem Relief: Kekulé, Terr. v. Sizilien T. 55, 56.

Beines, so daß der Oberschenkel die Wagrechte nahezu erreicht; sie entfernt sich von jedem in der Wirklichkeit möglichen Anblick in dem Maße, als sie die Intensität der Bewegung eindringlich macht.[1]) Die Variation des Ausdrucks also, wie sie in diesen Beispielen vorliegt, ist zweifellos unabhängig von der Beobachtung entstanden. Behält man diese Tatsache ganz allein im Auge, so wird man auch von ihr aus einen Schritt weitergehen dürfen: auch die Grundform kann für den Künstler, der sie so variierte, nicht das Ergebnis eigener frischer Beobachtung gewesen sein; er verwandte den Spreizlauftypus als ein hergebrachtes Ausdrucksmittel. Daraus ergibt sich als einleuchtende Konsequenz, daß es nicht ein Wechsel in der Auffassung des gesehenen Laufes war, der mit der Ausbildung des freien Stiles plötzlich eintrat, sondern ein neuer Beginn der Beobachtung. Das besagt aber mit anderen Worten, daß wir für den Ausgang der archaischen Epoche an dem Spreizlauf geradezu ein Symptom besitzen, wie lang ein bewußtes Naturstudium der griechischen Kunst fremd blieb. —

Die Darstellung der fliegenden menschlichen Gestalt ist ein Problem, das seiner Natur nach offenbar nicht ohne Hilfe der Phantasie eine überzeugende Lösung finden kann. Sie erscheint darum gerade als die rechte Aufgabe für die ältere griechische Kunst, wenn eben die Produktion dieser Epoche im wesentlichen in der Vorstellung ihren Ursprung nahm. Aber die älteste Gestaltung, das Flugschema auf der Netosamphora, ist allerdings nicht von anschaulich überzeugender Wirkung, ja nicht einmal als ein Versuch in dieser Richtung zu erweisen. Angesichts dieses Tatbestandes ist die Erklärung des seltsamen Motivs, die Reinach und Studniczka vertreten haben, nicht ohne weiteres abzulehnen, obwohl sie ihrerseits wieder im Gegensatz zu unserer Erwartung mit dem Faktor der Beobachtung in erster Linie rechnet. Sie stützt sich, wie erwähnt, auf die Ähnlichkeit des Schemas mit einer Haltung, die beim Sprung vorübergehend eingenommen wird: da es keine Gelegenheit gab, fliegende Menschen zu sehen, fand man Ersatz in dem An-

[1]) Ebenso entschieden zu trennen von dem Anblick, den die betreffende Momentaufnahme bietet, ist die Stellung des verfolgenden Achilleus auf der Françoisvase (und weiterhin), da hier auch der zurückbleibende Fuß sich weit vom Boden entfernt.

blick des Springers, wie er sich in der Luft befindet.[1]) Die Annahme erweckt doch an sich schon Bedenken genug, sobald man nur einmal dem Zweifel Raum gibt. Die betreffende Haltung ist uns Modernen nicht eher als durch die Erfindung der Momentphotographie bekannt geworden. In allen solchen Fällen genügt es offenbar nicht, daß auch das beobachtende Auge imstande wäre, den momentanen Eindruck festzuhalten; es ist zu verlangen, daß ein Anlaß oder eine Neigung nachgewiesen werde, gerade diese Haltung herauszuheben. Bei dem vorliegenden Beispiel lehrt die Erfahrung, daß es ein anderer Moment ist in der Folge der Stellungen des Springenden, der von selbst die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich zieht: nämlich die Stellung des Niederspringens, die sich formiert, wenn der Kulminationspunkt eben überschritten ist.[2]) Nehmen wir aber einmal an, daß die Beobachtung stattfinde, so erscheint die Situation durchaus ungeeignet, den Gedanken an den Flug zu erwecken: der Springende befindet sich nicht dauernd in der Luft, und niemals empfangen wir den Eindruck, daß er sich in gerader Linie darin vorwärts bewege; dazu sind die Einzelheiten der Stellung durch einen Faktor hervorgerufen, der dem Flug völlig fremd ist: durch das Hindernis, über welches der Hochsprung geschieht. Und betrachten wir endlich die These unter einem allgemeineren Gesichtspunkt — es ist ein Widerspruch schon in der ganzen Anschauung, die eine Art Naturalismus, eine Neigung und Fähigkeit zu scharfem Beobachten annimmt, und derselben Kunst doch zutraut, daß sie die wahrgenommene Stellung auf einen anderen Vorgang übertrage, in einem die reale Herkunft verleugnenden Sinn verwende.

---

[1]) Vgl. oben S. 259, 3, 4. Reinach a. a. O. nimmt an, daß der Künstler wirklich den Sprung darstellen wollte. Lechat (Sculpt. av. Phidias S. 298 Anm. 2) hat mit Recht widersprochen. — In der Wendung, die Studniczka a. a. O. zunächst gebraucht, liegt eine Unklarheit: der Lauf vollzieht sich nicht „in solchen Sprüngen"; wäre es der Fall, dann müßte eine entsprechende Darstellung mit dem Schema auf der Netosvase identisch sein — das gleiche Motiv würde sowohl Lauf als Flug bedeuten, und seine Entstehung wäre (was kaum in der Absicht des Autors lag) auf doppelte Weise zu motivieren versucht.

[2]) Die gleiche Stellung wählt der Künstler der späterarchaischen Epoche, um den Sprung wiederzugeben: Jüthner Abb. 14, 15 (Sprung mit Halteren).

So ist diese Theorie der Entstehung des Flugschemas zu schwach begründet, als daß wir Anlaß hätten, unsere Meinung von der Produktionsart der archaischen Kunst zu revidieren. Ja, es ist jener Ansicht der Vorwurf nicht zu ersparen, daß sie dem Nachweis einer Beobachtungsmöglichkeit entscheidenden Erklärungswert zumaß, entsprechend der Praxis moderner Künstler und ohne Rücksicht auf unser tatsächliches Wissen von dem Charakter jener primitiven Epoche.[1])

Eine andere Ansicht über den Ursprung des ersten Flugtypus wurde im Lauf dieser Arbeit entwickelt, im Zusammenhang mit einer Beurteilung aller verwandten Bildungen und in vollem Einklang mit der sonst erweisbaren Gestaltungsart der frühgriechischen Kunst. Die These, daß er „aus der Vorstellung" geschaffen sei, ist in diesem Fall dahin zu spezialisieren, daß auch nicht einmal die Spuren irgend eines Wirklichkeitserlebnisses die wesentlichen Züge der Haltung bestimmt haben; sie ist aus der ornamentalen Typik abgeleitet. Auf das Vorbild, das Schema der knienden menschlichen Gestalt und die Rolle, die es in der ältesten archaischen Kunst gespielt hat, wird im folgenden zurückzukommen sein.

Erst jetzt erkennen wir die ganze Naivetät der Flugschöpfung. Die eigenartigen Schwierigkeiten der Aufgabe existieren nicht für den primitiven Künstler. Er vermißt nicht die Erfahrung, die er da, wo sie sich bietet, nicht zu nützen gewohnt ist. Man darf sagen: der phantastische Vorgang, dessen Verbildlichung der Mythos fordert, war ihm kein anderes Problem als irgend ein alltäglicher.

Begreift sich nun auch die Schwierigkeit anschaulicher Ausdeutung bei der ältesten Form, so ist der Effekt des „tyrrhenischen" Typus um so mehr zu bewundern. Daß wir die volle Leistung einer starken Ausdrucksfähigkeit darin zu sehen Grund haben, steht nicht im Widerspruch mit der Tatsache, daß wesentliche Details der Stellung auch hier noch durch formale Tradition bedingt sind: es gelang eben dem

---

[1]) Löwy, der die These von dem Schaffen aus der Vorstellung mit ausführlicher Argumentation auf die archaische Kunst angewendet hat, erhob auch gegen Reinachs Annahme Einspruch — als einziger, wenn ich nicht irre; er hält das Flugschema für eine „bewußtseinsmäßige Konstruktion" auf Grund der Erfahrung: a. a. O. S. 28 Anm. 2.

Temperament dieser aufsteigenden Epoche, die übernommenen Elemente zu starker Anschaulichkeit umzuschaffen. Dagegen wird man auf einen anderen Vorzug der Erscheinung keine Schlüsse bauen dürfen. Es ist nicht mehr als Zufall, daß sie in der Wirkung dem „freien Laufe" nahe kommt. Denn man hat den Typus von der Netosvase in jedem Fall von der „natürlichen" Wiedergabe des Laufes zu trennen. Von ihm aber hat sich auf den „tyrrhenischen" wie das tiefgesenkte Knie so das Merkmal des aufwärtsgeschwungenen Unterschenkels vererbt. Und wie erklärt sich dieses bei dem Netosschema selbst? Offenbar ohne die Annahme einer Analogiebildung nach dem Typus des freien Laufes: aus dem Bestreben, dem unbewegten Knieschema mit möglichst geringer Veränderung des ornamentalen Umrisses den Eindruck der Bewegung zu verleihen. Das Resultat ist ein Bild des Fluges, von einer Form, die niemals für den Lauf auf der Erde verwendet wurde.

Eine zweite Art von Flugdarstellungen ist von den eben besprochenen durch den Gegenstand verschieden. Wie nun für die Wiedergabe rascher Verfolgung durch die Luft eine bestimmte Sage den Anlaß gab, so war es auch zweifellos die konkrete Vorstellung von Fliegegestalten mit der Aktion des flatternden Schwebens, die der Maler mit den Mitteln seiner Kunst zu bilden unternahm. Daß sie von der Poesie bereits am Ende des 7. Jahrhunderts gestaltet war, dafür vermag ich wenigstens einen Beleg zu zitieren. Denn in diesem Sinn, im Gegensatz zu der Schilderung stürmischen Fluges etwa bei der homerischen Athena, sind die Worte des Alkman zu verstehen von dem Eros, der sich auf die Spitzen der Blüten hinabläßt (*ἄκρ' ἐπ' ἄνθη καβαίνων . . . τῶ κυπαιρίσκω*)[1]. — Die Lösung, die das älteste bildliche Beispiel zeigt (Abb. 11), ist durch die große Menge der Variationen ausgezeichnet. Da sie nebeneinander auf dem gleichen Bild erscheinen, geht es nicht an, verschiedene Darstellungsarten, schematische und natürliche, in ihnen

[1]) Frgm. 34 Welcker (56 Hiller-Crusius). Dafür, daß in *βαίνω* nicht notwendig das Schreiten im konkreten Sinn oder die Bewegung auf der Erde liegt, vgl. Homer *K* 541: *κατέβαινον ἐπὶ χθόνα* sie sprangen von den Pferden zur Erde. — Die Stelle ist bisher als Beleg angeführt worden, daß Eros als „schreitend, nicht fliegend" geschildert werde (Furtwängler, Eros in der Vasenmalerei S. 6, und bei Roscher s. v. Eros I Sp. 1346) oder daß er ungeflügelt (!) gedacht sei (Langbehn, Flügelgestalten S. 12).

zu sehen; sie geben ein tatsächlich verschiedenes Verhalten der einzelnen Personen: das Flattern mit wechselnder Richtung und Geschwindigkeit, das Anheben der Bewegung und das zur-Ruhe-Kommen. Die Art der Aktion ist in der Mehrzahl der Fälle durch die Beinhaltung wiedergegeben. Einige dieser Motive kann man beschreiben als ein Schreiten, Laufen, ein Steigen, das den besonderen Bedingungen der Luft angepaßt ist. So werden sie auch entstanden zu denken sein durch eine Kombination des entsprechenden Verhaltens auf dem festen Boden mit der vorgestellten Wirkung der tragenden Flügel. Eine konkrete Anregung für die Art des Vorgangs war bei jenem etwas späteren Bild zu fassen (Abb. 12), wo die Gestalten mit den Füßen tastend an der Wandung eines Fasses emporgleiten; das Verhalten fliegender Insekten war offenkundig hier das Vorbild.[1]) — Dem allem entspricht es, daß auch da, wo allerdings das alte ornamentale Schema der Flügelgestalt nachwirkt, die Stellung konkret ausgedeutet ist: hier nun in anderem Sinn als auf der Netosvase und zwar in mindestens drei Nuancen.[2]) Es bestätigt sich endlich auch die Folgerung, die wir daraus zu ziehen haben: diese anschaulichen Variationen des Knieschemas müssen jünger sein als die Verwendung des primitiven Fluglaufes; sie stehen mit der tyrrhenischen Fortbildung auf einer Linie. In der Tat gehören die erhaltenen Beispiele sämtlich auf eine Stilstufe, die keine Beziehung mehr zu der geometrischen Epoche aufweist und dem Beginn der Faltenbildung nahe steht. —

Noch eine weitere Art des Verhaltens ist auf der großen kyrenäischen Schale vertreten. Einige dieser Flatterwesen hängen unbeweglich in der Luft. Mit ihrer im wesentlichen senkrechten Haltung sind sie am ehesten den Gestalten mit ausgesprochen wagrechter Körperstellung

---

[1]) In der Poesie findet sich die Vorstellung von geflügelten weiblichen Wesen (der *Θρίαι* nach einer allgemein angenommenen Konjektur), deren Flug entsprechend dem der Bienen geschildert wird: Hymn. ad Merc. 552—562 (Cook, J. H. St. 1895 S. 7). — Daß auch der Bienenflug selbst die archaische Kunst beschäftigte, beweist am vollkommensten das Bild einer attischen Bauchamphora in London (Brit. Mus. II, B 177, nicht publiziert; die Mänaden des Reverses in faltenlosen Gewändern) mit der Darstellung von vier nackten Männern, die beim Honigraub von den Bienen überfallen werden.

[2]) Abb. 11 und Siegesgöttin Fig. 18; vgl. auch Abb. 40.

zu vergleichen (Abb. 13 und Siegesgöttin Fig. 17). Beide sind primitive Vertreter eines Typus des fliegenden Menschen, der konsequent das Vorbild des Vogels oder der Insekten festhält, d. h. bei untätigen Gliedern durch das Mittel der Flügel allein sich in der Luft bewegend gedacht ist.

Hier nun handelt es sich dem Prinzip nach nicht um eine neue Art der Bewegung neben dem raschen Flug und dem Flattern, sondern um eine neue Darstellungsweise. Wie wenig diese mit einem bestimmten Vorwurf verknüpft ist, erhellt am besten aus der Tatsache, daß sogar der rasche Flug nach der Art des Vogels dargestellt wird, in reifarchaischer Kunst (Abb. 48), gerade wie wir andererseits bei der Wiedergabe des Flatterns die Eigenbewegung der Beine zunächst in weitem Umfang verwendet sahen.

Daneben behält natürlich die Frage ihren Sinn, welches Verhalten im besonderen bei jenen frühesten Beispielen des vogelähnlichen Typus beabsichtigt war. Da, wo das Motiv neben den sichtbar und in mannigfacher Weise bewegten Figuren auftritt, haben wir es gleich den übrigen dem anschaulichen Eindruck entsprechend zu verstehen: es ergibt sich, wie wir bereits angenommen haben, ein Stillestehen in der Luft mit unablässig schwirrenden Flügeln, dergleichen beim Anblick des fliegenden Vogels und zumal der Insekten häufig wiederkehrt und leicht dem Gedächtnis sich einprägen konnte. In dem Beispiel auf jenem vermutlich korinthischen Skyphos wurde jedoch an früherer Stelle nach dem Zusammenhang eine Wiedergabe der Vorwärtsbewegung vermutet: ihre sichtbare Andeutung ist hier noch nicht versucht — sie fehlt geradeso bei dem archaischen Bild des fliegenden Vogels. Dadurch eben wird der primitive Charakter dieses Einzelfalles bestätigt, den schon die Erscheinungsform zu bieten schien. Da auch das betreffende Gefäß als das älteste zu gelten Anspruch hat unter allen, auf denen wir irgend eine Art von Flatterstellung treffen, so steht nichts im Wege, den Vogeltypus früher als die übrigen Flattermotive entstanden zu denken.

Dann dürfte es sich so mit dem Gang der Entwickelung verhalten: die Idee des Flatterns oder des Fliegens überhaupt gewinnt Gestalt nach dem Vorbild des Vogels, zunächst in einer allgemeinen, dem tatsächlichen

Ausdruck nach bewegungslosen Form; dies ist die Stufe, der unter den Bildern des schnellen Luftlaufes das Netosschema entspricht. Als die Vorstellung von dem Geschehen sich differenziert und die Aufgabe gestellt ist, verschiedene Arten der Richtung und Geschwindigkeit anschaulich wiederzugeben, kann der erste Versuch die Eigenbewegung der Beine nicht entbehren; die konsequente Erscheinung des Vogelmenschen ist ihrer Ausdrucksfähigkeit gemäß auf das Schweben an der Stelle beschränkt. Erst der späteren Entwickelung ist es vorbehalten, alle Möglichkeiten durch den Vogeltypus zum Ausdruck zu bringen. Um sich die letztgenannte Umwandlung der Motive vor Augen zu führen, muß man mit dem altertümlichen Bilde der kyrenäischen Schale ein Erzeugnis des späteren schwarzfigurig-attischen Stils vergleichen, jene Darstellung der Eidola, die um den Nachen Charons die Luft erfüllen (Archiv für Religionswiss. 1905 S. 191).

An dieser Stelle ist auch wieder die Frage nach dem Ursprung solcher Darstellungsweise aufzuwerfen. Es zeigt sich, daß wir eine Ansicht darüber in den bisherigen Betrachtungen bereits vorausgesetzt haben, und daß diese Meinung in entschiedenem Widerspruch steht mit jener vielfach beifällig aufgenommenen Theorie, welche das Vorbild in der Haltung des Schwimmers erkennt.[1]) Was uns auf die Übereinstimmung mit dem Vogel hinführte, war zunächst freilich nur die Absicht, die besondere Art des Verhaltens solcher Schwebegestalten zu beschreiben; und andererseits ist auch die Ähnlichkeit mit der Haltung Schwimmender tatsächlich gegeben und daher die Bezeichnung als ein „Schwimmen in der Luft“ als kurzer, anschaulich klarer Terminus berechtigt. Es ist eine andere Frage, welche der beiden Analogien Anspruch hat, über die bloße Ähnlichkeit hinaus auf ein kausales Verhältnis hinzuweisen.

Nach den vorangegangenen Erörterungen fällt es auf, daß abermals eine verbreitete moderne Theorie die Beobachtung als entscheidendes

---

[1]) Vgl. oben S. 258 f. Im folgenden ist besonders auf Studniczkas Ausführungen Bezug genommen. Gegen Exner gelten die gleichen Einwände, dazu der bedenklichste, daß sein Beweis sich nicht auf die ältesten, vielmehr vorwiegend auf späte, höchst komplizierte Lösungen stützt.

Moment einführt, um die Lösung einer ihrem Wesen nach phantastischen Aufgabe verständlich zu machen. Wieder geschieht es, ohne daß die Frage diskutiert würde, ob die Verwendung des beobachteten Geschehens — diesmal des Schwimmens — für einen in seinem Gesamtcharakter durchaus verschiedenen Vorgang, wie den des Fluges, wahrscheinlich ist.

Die andere Annahme liegt unvergleichlich näher. Wie die Idee des fliegenden Menschen nicht ohne das Erlebnis des Fluges, d. h. nicht ohne den Anblick des fliegenden Geschöpfs entstanden zu denken ist, so war es ein selbstverständlicher Weg für den naiven Künstler, bei der Wiedergabe des Verhaltens in der Luft sich ganz an das Vorbild des Vogels anzuschließen. Wenn daneben die Darstellung in der Art des Laufes durch die Luft ausgebildet wird, so ist hier das eine, dort das andere der erfahrungsgemäßen Elemente einseitig betont, die in der Phantasiegestalt des Vogelmenschen zunächst in poetisch-unanschaulichem Sinn kombiniert sind. So ist auch die Einwirkung von der Seite des Vogelfluges niemals ganz geleugnet worden; und in der Tat — selbst wenn man an der Nachahmung des Schwimmens festhalten will, wäre die Erscheinung jenem ideellen Vorbild entsprechend verändert worden: es dokumentiert sich in der Passivität des ganzen Körpers, der Beine im besonderen, und in der Untätigkeit der Arme in bezug auf die Vorwärtsbewegung.[1]) Sollte aber die typische wagrechte Haltung nicht ohne die Anregung durch den Schwimmer gefunden werden können? Sie lag im anderen Fall nicht weniger nahe: eben diese ist die gewöhnliche Haltung des Vogelkörpers während des Fluges. Die senkrechte stellt neben ihr die andere einfachste Möglichkeit dar; sie ist beim fliegenden Vogel ausgeschlossen — für das Schwimmen nicht charakteristisch —, eine nahe Analogie findet man beim Flug der Biene und ihrer Verwandten, dann immer, wenn sie einen Gegenstand

[1]) Um für das Verhalten der Beine die Analogie des Schwimmens zu behaupten, mußte sich Studniczka auf die ruhigen, sicheren Bewegungen des geübten Schwimmers berufen. Die Verschiedenheit ist eklatant bei der Wiedergabe des raschen Fluges, Abb. 48: die Passivität der Beine ist bei der entsprechenden Bewegung im Wasser ausgeschlossen.

umschweben, scheinbar in jedem Augenblick bereit, sich auf ihn niederzulassen.[1])

Eine bestimmte Gruppe von Denkmälern unterstützt diese theoretischen Erwägungen mit aller zu wünschenden Deutlichkeit. Die ältesten Beispiele, von denen man die wichtigste Aufklärung für die Frage des Ursprungs erwarten darf, geben bei der wagrechten Haltung den Körper völlig starr. Wie will man dies erklären, wenn der Anblick des Schwimmers zugrunde lag? Wir verstehen es bei der Annahme, daß die Beine an die Stelle des Vogelschwanzes getreten sind, daß die Erscheinung den im wesentlichen starren, ungeteilten Vogelleib unmittelbar nachahmt. Ein weiteres Denkmal bringt dazu den anschaulichen Beleg: da findet sich ein weibliches geflügeltes Figürchen (Sirene?) auf einer großen bemalten Tonplatte ionischen Stils aus Caere: Mus. Napoléon T. 83;[2]) mit dem steifen Umriss des Unterkörpers, der wie in langem Gewand gegeben ist, doch ohne daß Füße daraus hervorkommen, ist dieses Gebilde eine anschauliche Zwischenstufe zwischen der Gestalt des Vogels und derjenigen jener primitiven Schwebefiguren mit ausgebildetem menschlichem Körper.

Vielleicht aber will man die Fragen trennen. Erst die ausgebildete Schwebestellung zeigt die überraschende Ähnlichkeit mit dem Anblick des Schwimmers: so also wären die Ausführungen Studniczkas zu verstehen, daß nur die weitere Entwickelung der Schwebemotive, die Lösung in anschaulich überzeugender Weise, durch die Beobachtung des Schwimmers gefördert wurde. Aber es genügt doch, die Fragen scharf zu scheiden, damit man gestehe, daß dies eine völlig neue Argumentation voraussetzt; denn die Übereinstimmung in dem allgemeinen Typus des Verhaltens war es, auf die jene Hypothese der Entstehung sich stützte, und eben diese Übereinstimmung glaubten wir zuverlässig auf getrennte

---

[1]) Studniczka vergleicht die Haltung „des Vogels, der aus dem Flug, des Menschen, der vom Schwimmen in den Stand übergeht“: die betreffenden Schwebefiguren sind aber frei in der Luft, keineswegs im Begriff zu landen. Dies wäre also mehr als die Herübernahme des entsprechenden Motivs: eine Verwendung in neuem Zusammenhang.

[2]) Mon. Inst. VI 30, 5. Im Louvre. Die Gewänder ohne Falten. — Daß die Schwebefigur völlig intakt ist, hat R. Hackl auf meine Bitte konstatiert.

Ursachen zurückführen zu können. Dazu kommt, daß es eine relativ leichte Aufgabe war, den vorhandenen Typus der Schwebegestalt zu größerer Natürlichkeit auszubilden. Betrachten wir wiederum den Fortgang der Entwickelung an einer Reihe von Denkmälern, so ist es offenbar nicht mehr als ein selbstverständlicher Schritt, daß die Knie mit leichter Beugung gegeben werden (Siegesgöttin Fig. 18); die Eigenart des menschlichen Körperbaus im Gegensatz zu dem im wesentlichen starren, ungeteilten Vogelleib, die Beweglichkeit der Gelenke kommt zu ihrem Recht. Ähnlich verhält es sich mit der „richtigen" Ponderierung des ruhig in wagrechter Lage schwebenden Körpers; es ist ihr wesentliches Merkmal, daß sie das Getragen- oder Gehaltensein durch das Mittel der Flügel betont: auch hier entspricht es einer allgemeinsten Erfahrung, daß von den Schultern abwärts der nicht unmittelbar gehaltene Teil des Körpers sich senken muß, so weit nicht etwa die Schnelligkeit der Eigenbewegung oder ein entgegen gerichteter Windstrom die unvermeidliche Wirkung der Schwerkraft aufheben. Bei diesem Anlaß erkennen wir übrigens den Grund für die Ähnlichkeit zwischen der bezeichneten Nuance der Schwebehaltung und dem wirklichen und dargestellten Schwimmen: sie ergibt sich, in beiden Fällen unabhängig, durch die objektive Ähnlichkeit der Bedingungen, denen der Körper unterworfen ist: aus dem gleichartigen Getragensein — und dem Angreifen des Bewegungsantriebs — in der Gegend der Schultern, auch aus dem verwandten Charakter der Elemente, in denen der Körper sich bewegt im Gegensatz zu dem auf fester Erde auftretenden.[1]) — Auf eine andere Weise, als jene Theorie es annahm, könnte nun doch die Erfahrung des Schwimmens gerade solchen Fortschritt der Wiedergabe, wie er eben dargelegt wurde, gefördert haben: war das analoge Verhalten im Prinzip gegeben, so mochte die Erfahrung der Gleichgewichtsverhältnisse am eigenen Körper die Ausbildung erleichtern. Aber die Denkmäler lehren, daß die Leistung in jedem Fall darüber hinaus-

[1]) Die gleiche Stellung wie bei den Schwebenden findet sich nicht nur bei der Darstellung des Schwimmens, sondern, aus demselben Grunde, bei den Gestalten, die sich an schwimmenden Tieren halten, — hier sogar der gleiche Wechsel des Gesamtrhythmus im Lauf der Stilentwickelung: vgl. Schöne, Griech. Reliefs T. 30 (Phrixos) und Roschers Lexikon s. v. Nereiden Fig. 6. 10.

ging: Es folgt die Fülle der Varianten, die durch immer kompliziertere Reflexbewegungen alle Möglichkeiten der Richtung und Geschwindigkeit anschaulich machen. Hier sehen wir die schwierigsten Aufgaben gelöst, die feinsten Ausdrucksnuancen erreicht — man denke an die Wiedergabe des raschen Fluges oder an die höchst individuelle Art des schwirrenden Schwebens bei jenen zierlichen Gestalten auf einem Londoner Astragalos.[1]) Gerade hier ist das Verdienst der Vorstellungskraft noch einmal unmittelbar deutlich. Die Stellungen sind berechnet — und wirksam — nicht unter der Voraussetzung des Wassers, sondern der Luft mit ihrer besonderen Art des Widerstandes und ihrer geringeren Fähigkeit den Körper tragen zu helfen.

So sehen wir am Ende der archaischen Epoche die Vorstellungskraft in voller Frische wirken, wir finden die phantastische Aufgabe bewältigt — am Ende der archaischen Zeit und also bezeichnenderweise vor dem Eintritt einer vollständigen, auf Erfahrung beruhenden Naturbeherrschung. —

Eine andere Erscheinung schied sich für uns von der Darstellung des Laufens und Fliegens: es ist der weit verbreitete feste Typus der knienden menschlichen Gestalt. Durch ihn ist keine Wiedergabe der Laufbewegung beabsichtigt, ja in vielen Fällen überhaupt keine Darstellung im eigentlichen Sinn: auch das Knien wird nicht abgebildet als ein motiviertes Verhalten der betreffenden Person — daher es im gegenständlichen Zusammenhang des Kampfes sinnwidrig erscheinen kann. Es ist ornamental gedacht, und nur unter diesem Gesichtspunkt betrachtet gelangt es zu der ihm eigenen künstlerischen Wirkung.

Erwägen wir die besondere Absicht, so wird zunächst im allgemeinen die Häufigkeit des Motivs verständlich. Die Zahl der ornamental wirksamen Stellungen ist begrenzt, und den Vorzug eines so

---

[1]) Brit. Mus. Vases III, E 804; abgeb. Stackelberg, Gräber der Hellenen T. 23 und J. H. St. 1892/3 S. 135. Nach dem Augenschein ist an ein wirkliches Schweben gedacht; die ganze Wirkung beruht darauf. Entsprechend haben Six und Stackelberg die Situation aufgefaßt, während der Londoner Katalog mit Unrecht die Überlieferung von einem Tanz heranzieht, der den Flug von Vögeln nachahmte.

reich entwickelten Umrisses wird kaum ein zweites Schema der menschlichen Gestalt einzusetzen haben.

Wir trafen das Knieschema von dieser Art in der altmesopotamischen Kunst und in der archaisch-griechischen. Es erschien hier wie dort zwischen symmetrischen Tieren im Fries (Abb. 35. 36 und 50) — ornamental motiviert durch die Zusammenordnung mit den gestreckten Tierleibern, d. h. durch mehr und weniger deutliche Betonung der niederen gestreckten Form des Frieses. Es ist diese Gruppe, für deren griechische Vertreter man bereits die Abhängigkeit von den assyrischen behauptet hat. Aber auch andere ornamentale Kompositionen kehren im Gebiet der beiden Kulturen wieder: so fand sich die „Dreieckskomposition" schon auf einem altchaldäischen Zylinder mit dem Knieschema im Mittelpunkt (Abb. 54); die Gruppe der im gebogenen Fries gegeneinander geneigten Gestalten ist auf einem der orientalisierenden Schilde aus der idäischen Zeusgrotte nachzuweisen: Halbherr und Orsi T. 5.[1]) In allen diesen Fällen ist aus der Übereinstimmung auf Abhängigkeit der griechischen Produktion zu schließen. Es fehlt mir im Orient ein ornamentales Beispiel für das Hocken mit gespreizten Beinen;[2]) nach den Analogien ist auch dafür ein entsprechendes Urbild mit Wahrscheinlichkeit zu erwarten. Die Reihe aus gleichartigen Figuren ebenso wie die eigentliche Kette sind der Idee nach der altchaldäischen Kunst bekannt; es sind Tierfiguren, aus denen wir sie gebildet sehen.[3]) Die „Reihe" ist aber auch im griechisch-geometrischen wie in zahlreichen primitiven

---

[1]) Das Urteil, das über den Schmuck des Bandhenkels oben S. 289 abgegeben wurde, ist entsprechend zu modifizieren. Nicht um eine ionische Erfindung im vollen Sinn des Wortes handelt es sich. Aber auch als Umbildung eines orientalischen Typus zeigt diese Gruppe die ganze originelle Kraft ionischer dekorativer Phantasie; das stärkste Wirkungsmoment liegt in der Art, wie die freien Arme unter den Kopf geschoben sind, so daß er, freilich durchaus nicht in realem Sinn, darauf zu ruhen scheint; auch sind die Augen, wenn nicht alles täuscht, geschlossen — dadurch erst wird die ornamentale Wirkung vollkommen, da sich die Gestalten auf dem Henkelbogen zum Schlaf zu lagern scheinen und so wie von selbst sich in das Bildfeld hineinpassen.

[2]) Die europäischen oben S. 289 und 317 Anm. 3.

[3]) Die lose Reihe auf der Silbervase des Entemena: de Sarzec und Heuzey, T. 43 bis (S. 262); die Kette ebenda T. 1 ter, 2 (S. 223 f.).

Stilen ein häufiges Motiv. So bleibt die Wahl, für jene lockere Kette von dämonischen Gestalten (S. 281) eine östliche Vorlage zu vermuten oder eine selbständige griechische Komposition darin zu sehen, welche bereits die Isolierung des in anderem Ensemble übernommenen Knieschemas voraussetzen würde. — Es bedeutet alsdann eine wichtige Ergänzung dieser Typenreihe, daß die Kampfszene mit dem knienden Angreifer der assyrischen Kunst geläufig ist; auch sie ist also, wo sie auf griechischen Denkmälern auftritt, als importiert zu betrachten (vgl. Abb. 28 ff. und besonders 31 mit Abb. 51).[1]

Die Aufnahme orientalischer Typen in die altgriechische Produktion ist längst von jedermann anerkannt; die häufige Wiedergabe wilder Tiere, die den griechischen Ländern fremd sind, genügt auch allein, um die Tatsache im allgemeinen sicher zu stellen. Es ist die Nachbildung einer ganzen Reihe mehrfiguriger Kompositionen, und zwar solcher von ornamentalem Charakter, die uns jetzt genauer die Art und den Umfang des orientalischen und im besonderen des assyrischen Einflusses erkennen läßt.

Die behauptete Abhängigkeit wird bestätigt durch die Möglichkeit, wichtige Tatsachen der griechischen Entwickelung daraus zu erklären. Wie das Knien die typische Haltung der Flügeldämonen werden konnte, verstehen wir erst jetzt: es ist als fertiger Typus aus Assyrien übernommen, aus einer Kunst, in der ornamentale Neigungen überwiegen über das Bedürfnis, den Inhalten ihrer Phantasie anschauliche Gestalt zu verleihen.[2] Damit ist das griechische Schema zugleich als eine im Ursprung ornamentale Bildung erwiesen, und die Nuance des eigentlichen Kniens stellt sich als die tatsächlich älteste Erscheinungsform heraus — ganz wie es schon bei der Betrachtung der dekorativen Flügelfiguren angenommen wurde, dort um der Möglichkeit

[1]) Auch das Treten gegen den unterliegenden Feind, ein spezifisch mesopotamisches oder vielmehr orientalisches Motiv (Beispiele: Lajard Mithra T. 15, 1. 15, 4. 40, 4. P.-Ch. III fig. 336), scheint bei dem Herakles der Netosvase von dorther übernommen. Es ist durchaus singulär neben den späteren Beispielen des Zweikampfes mit dem Kentauren.

[2]) Der Bruch zwischen mykenischer und archaisch-griechischer Typik ist hier besonders deutlich: die Vorstellung von rasch bewegten geflügelten Dämonen geht in die mykenische Zeit zurück, ihre bildliche Erscheinung ward völlig vergessen.

willen, die übrigen Variationen mit ihren Eigentümlichkeiten daraus abzuleiten. —

Wenn das Schema weiterhin in nichtornamentalem Zusammenhang seine Wirkung übt und gerade dadurch sein besonders nahes Verhältnis zu der Erscheinung der Flügelgestalten dokumentiert, so findet sich dafür eine Parallele in der Tradition anderer Typen aus der orientalisierenden Epoche, wie Sphinx und Greif, die mit gleicher Zähigkeit ihre erste, rein ornamentale Gestalt bewahren. Für das Schema mit dem tiefgesenkten Knie ist dieser Sachverhalt noch einmal unter anderen Umständen zu belegen durch eine Gattung von Denkmälern, die bisher übergangen wurde: griechische Terracottavotive in Reliefgestalt (ein Beispiel Abb. 58)[1]) geben gleichsam die abstrakte Form des ältesten Typus — ohne dekorativen Anlaß, auf Grund der konservativen Tendenzen volkstümlichen Kultbrauches: so bei der Gorgone die im wesentlichen rechtwinklige Beugung der Knie, und dies unter der Voraussetzung des Fliegens bei Exemplaren, die man zweifellos später zu datieren hat als die Ausbildung des primitiven, anschaulich dennoch überlegenen Flugtypus auf der Netosvase.[2])



Abb 58. „Melisches“ Relief (1907 im Kunsthandel).

---

[1]) Nach eigener Aufnahme; oben S. 288 irrtümlich als Abb. 59 zitiert. Nach zuverlässiger Angabe in Sizilien (!) gefunden. Repliken in Athen, ehemals im Varvakionmuseum (mir durch Abguß in Zürich bekannt) und in Basel (ergänzt mit antikem „Penelope“-Kopf in Dreiviertelansicht, von melischem Relief).

[2]) Ein Beispiel mit Falten am Gewand, größer und roh in der Ausführung, in München, S. Arndt Inv. 52 (abgeb. Vente Paris Juni 1904, Coll. de M. E. T. 17, 315). Die oben zitierten Stücke stimmen in Technik und Herrichtung (flaches ausgeschnittenes Relief) so vollkommen mit der spätarchaischen „melischen“ Gattung überein, daß mir die gleichzeitige Entstehung, als Nachbildung ältester Votivtypen, nicht undenkbar scheint. Die nächste Parallele, für die das gleiche zu gelten hätte, bildet der Typus der sitzenden

Als Folgerung ergibt sich hier, daß die Verwendung des Schemas bei ungeflügelten Gestalten in der griechischen Produktion sekundär ist. Im einzelnen läßt sich die Auflösung der ursprünglichen Komposition bei der Gruppe des Knienden zwischen den Tieren verfolgen. Sie vollzieht sich vorzugsweise auf zwei Arten: so, daß der Flügeldämon isoliert wird, etwa im Fries zwischen abgewendeten Tieren gegeben ist (Reliefvase in Bonn: oben S. 282, 1; vgl. Abb. 9) — oder aber, wie erwähnt, durch einen Wechsel der Person: die Stelle des Geflügelten nimmt besonders häufig eine nackte menschliche Gestalt ein. Damit ist der symbolische Sinn der Macht über die Tiere verloren (z. B. Gemmen T. VI 31), welcher der Gruppe in der assyrischen Kunst zukommen wird — eine Erscheinung, die man den sonstigen Zeichen einer formalistischen Dekadenz anreihen darf.

Um so deutlicher hebt sich unter den Ungeflügelten eine selbständige Reihe heraus: es ist die Kampfgruppe mit dem knienden (oder mit gebeugtem Knie ausschreitenden) Angreifer. Sie bietet den zweiten Fall, wo sich das Schema in gegenständlich sinnvollem Zusammenhang behauptet. Und wieder ist das Knien, das nicht nur auffällig wie bei den Flügeldämonen sondern im realen Sinn unmöglich erscheint, auf das assyrische Urbild zurückzuführen: wieder findet es dort seine Erklärung aus den symbolisch-ornamentalen Wirkungsabsichten, die der mesopotamischen Bildkunst eigentümlich sind. Noch besonderen Wert gewinnt aber die Tatsache eines getrennten Ursprungs, den wir jetzt für die Kampfgruppe und das Schema der Flügelgestalten zu statuieren haben: wenn die Gruppe bereits als ein Ganzes gegeben war, ist die Dauer ihrer Wirkung, und die Art ihrer Variation ohne die formale Betonung des niederen Frieses, erst ganz verständlich. Selbständige griechische

---

Sphinx: Winter, Terracotten I 229, 9 (Sirene ebenda I 227, 8 allerdings mit späterem den großen „melischen“ Stücken wirklich gleichartigem Kopf; vgl. auch 229, 8).

[1]) Ein einziges Beispiel eines geflügelten Angreifers: die „Gorgone“ oben Abb. 15; denn nur so erklären sich Stellung und Armbewegung. Als „Gegner“ möchte ich ein Tier vermuten, entsprechend Gemmen T. VII 38 ff. — Die Gestalt des Kentauren ist bekanntlich älter als der orientalisierende Stil. Sie ist eine griechische Schöpfung, und nur weil sie den assyrischen Stierdämonen im formalen Umriß besonders ähnlich ist, wurde das betreffende Schema der Gruppe gerade für den Kentaurenkampf verwendet.

Kombinationen mit Verwendung des Knieschemas boten die ältesten Typen der Tityos- und der Prometheusgeschichte; hier war ein konkreter Anlaß durch die formale Angleichung an eine kniende oder hockende Hauptfigur gegeben — dazu für die Wahl der Stellung mit dem gebeugten Knie bei den Angreifern die geläufige Taktik des Bogenschießens vielleicht nicht ohne Einfluß. Für alle übrigen Erscheinungen ist der feste Typus jener Zweikampfgruppe als Ausgangspunkt zu betrachten: das Kämpferpaar wird zunächst griechischen Vorstellungen entsprechend individualisiert, als Herakles und Kentaur[1]) — die Stellung des Kentauren, weil besser dazu geeignet, darnach eher als die kniende des Helden von der ornamentalen Starrheit befreit; leichter konnte unter dieser Voraussetzung auch die rein formale Übertragung auf die Troilosszene geschehen (Abb. 19, vgl. S. 325 f.) und andererseits eine formal entferntere, gegenständlich nicht so auffällige Analogiebildung eintreten, wie sie in der Gruppe von Zeus und Typhon (Abb. 29) erhalten ist. Bezeichnenderweise begegnet uns auch dieses Schema noch in einem späten, diesmal geradezu archaistischen Beispiel: als Relief auf dem Sessel des Dionysospriesters im Theater von Athen.[1]) Es kann hier nicht untersucht werden, ob eine seit alter Zeit im Kultus geheiligte Darstellung dabei nachgeahmt ist; daneben wäre ein späterer erneuter Einfluß des Orients in Frage zu ziehen.

Als ein Sonderfall des Schemas mit dem tiefgesenkten Knie hat sich uns der eigentliche „Knielauf" dargestellt. Im Gegensatz zu dem bisherigen Sprachgebrauch verdient nur eine der Varianten, die als Ableitungen aus dem Knieschema zu betrachten sind, jene Bezeichnung: sie ist eine Kombination des formal gedachten Schemas mit dem anschaulichen Ausdruck des Vorwärtsstrebens. Dabei ist die Andeutung des Laufes — nur nicht wie Curtius wollte, die Verwendung des Schemas überhaupt — bei den geflügelten Dämonen veranlaßt durch die Vorstellung von dem Wesen der betreffenden Personen. Bei den

[1]) Die Inschrift wird jetzt wohl allgemein als spätere Zutat betrachtet, der Sessel ins 4. Jahrhundert datiert: Dörpfeld und Reisch, Das griechische Theater S. 46 f. (vgl. F.-W. 2150). Die fragliche Stellung ist in diesem Falle ein unzweideutiges Knien: beide Knie ruhen auf dem Boden auf; in der Störung des klaren Umrisses zeigt sich das verminderte Verständnis für den streng formalen Geschmack der ältesten Epoche.

Ungeflügelten, wo dieser Beweggrund für den Künstler wegfällt, sahen wir den Knielauf im wesentlichen beschränkt auf das Laufen in Reihen;[1]) er fehlt vor allem bei den Fortbildungen der Kampfgruppe. In jenem Fall wurde bereits die Umsetzung der ornamentalen Bewegungstendenz, die der gleichgerichteten Folge von identischen Typen eigen ist, in eine reale Bewegung der dargestellten Personen angenommen.[2]) — Die Auffassung des Knielaufs als einer „schematischen" Darstellung, im Sinne einer primitiven Wiedergabe des Vorgangs, wird durch die gewonnene Einsicht ausgeschlossen. Dieser Begriff, und damit der Terminus, des „Knielaufschemas" ist alsdann wohl ganz zu tilgen: der Ausdruck für das Laufen, den eine unvollkommene Stufe der Beobachtung hervorbringt, nimmt nirgends eine derartige Gestalt an.[3]) Will man ein Beispiel eines wirklichen Laufschemas nach der gegebenen Definition, so bietet es der Spreizlauf.

Hier nun ist die Stelle, an der wir uns überhaupt auf Grund der Ergebnisse dieser Untersuchung mit den älteren Meinungen über

---

[1]) Vereinzelt erscheint die Stellung neben anderen laufenden Figuren: galoppierenden Pferden und Gespannen.

[2]) Oben S. 323.

[3]) Furtwängler glaubte die gleiche Erscheinung auf peruanischen Erzeugnissen zu finden: Gemmen III S. 442. Es handelt sich aber um eine Stellung, die am ehesten dem „tyrrhenischen" Flugtypus zu vergleichen wäre: sie ist von anschaulich eindeutiger Wirkung, überdies aber dem Ursprung nach eine Übertreibung des freien Laufes; nur aus dekorativen Gründen, bei der Aufreihung im niederen Fries, ist das Knie gelegentlich der Bodenlinie nahe gerückt (Beispiele geflügelter Dämonen: Bässler, Peruan. Altert. I T. 46, 213; Seler, Altperuan. Kunst T. 19, 5. Menschliche Gestalten im einfachen freien Lauf: Bässler T. 45, 212 und T. 37).

Wölffiin hat bei Besprechung der laufenden Engel der Frührenaissance als Parallele das antike Schema herangezogen (Die klassische Kunst, 3. Aufl. S. 202 Anm.). Auch hier ist indes der Begriff des „Knielaufs" in dem oben bezeichneten Sinn nicht verwendbar, noch in anderer Weise eine der altgriechischen entsprechende Typik gegeben: ich finde außer der Stellung des freien Laufes das Knien in der Nuance des momentanen Sichniederlassens aufs Knie (Beispiele: Wölfflin a. a. O. S. 14, 67) und, typisch bei den Engeln zu seiten der Mandorla, ein Schweben mit gespreizten Beinen, das vom freien Laufe abgeleitet scheint.

Dem Knieschema verwandte ornamentale Bildungen bietet die romanische Kunst (im Quadrat und niederen Fries). Es ist nicht hier zu erörtern, ob sie über den dekorativen Zweck hinaus etwa auf die Wiedergabe des Fluges Einfluß gewonnen haben.

das Wesen und die Geschichte des „Knielaufs“ auseinanderzusetzen haben.

Furtwängler war es, der bereits die Rolle des formalen Typus mit dem tiefgesenkten Knie im Prinzip so gezeichnet hat, wie es uns die Betrachtung der Denkmäler zu fordern schien. Auch die Abhängigkeit von Assyrien hat sich für das Schema in eben diesem rein formalen Sinn bestätigt. Seine Fortwirkung in der archaischen Kunst ist so ausgedehnt, wie Furtwängler es behauptet hat, während Dümmlers Annahme eines Zusammenhangs sich auf die unmittelbare Entlehnung der Gruppe des Knienden zwischen den Tieren beschränkte. Es war eine selbstverständliche Konsequenz, daß die Laufbedeutung für Furtwängler sich nicht unbedingt an das Schema knüpfte: er scheidet zwei Erscheinungsformen, den „Knielauf“ und das tatsächliche Knien. So war es nur ein naher Schritt, den er zu tun unterließ: die Unbewegtheit des Schemas als solchen prinzipiell auszusprechen; daraus ergab sich der Mangel einer konsequenten Scheidung der Fälle, in denen eine Wiedergabe der Vorwärtsbewegung wirklich vorliegt, und der vollkommenen Einsicht, daß der ornamentale Grundcharakter die allgemeine Form der Haltung auch in diesen Fällen erklärt.

Anderen, wie vor allen Kalkmann, die in dem „Knielauf“ eine primitive Darstellungsweise zu sehen glaubten, war damit zugleich die Erkenntnis des ornamentalen Ursprungs verschlossen. Selbst Dümmler, der sonst überall ein feines Gefühl für die Eigenart ornamentaler Erfindung zeigt, trennt ausdrücklich den laufenden geflügelten Mann dem Ursprung nach von dem Schema des Knienden. Durch die Theorie der Entstehung des Flugbildes aus der Beobachtung des Springenden wurde aber auch die Einsicht in das zeitliche Verhältnis unmöglich gemacht. Aus den Denkmälern ist das höhere Alter des Flugschemas gegenüber der Einzeldarstellung mit den Füßen auf der Erde nicht zu beweisen.[1]) Wenn freilich auch von keinem Beispiel einer knienden

[1]) Auch Noacks Versuch, die Art des Flügelansatzes als älter zu erweisen, Ath. M. 1907 S. 528 ff., ist nicht gelungen. Die Ausbreitung der Flügel im Rücken der Gestalt entspricht dekorativem Geschmack; sie findet sich bei den assyrischen Dämonen, auf griechischen Denkmälern früharchaischen Charakters z. B. Olympia IV T. 38, Kamiros T. 1.

geflügelten Einzelgestalt unbedingt behauptet werden kann, daß es früher entstanden wäre als die Netosamphora und die Schüssel von Ägina, so fordert der allgemeine Gang der Kunstentwickelung in der archaischen Epoche die Annahme, daß die ornamentalen Gebilde in einer früheren Zeit entstehen und den wesentlichen Gegenstand der Produktion bilden, so wie sie weiterhin, wenn sie neben der eigentlichen Darstellung fortdauern, die altertümlichere Stufe gegenüber dieser repräsentieren.[1])

Werfen wir dann überhaupt die Frage nach Alter und Dauer des „Knielaufs“, wie sie von Kalkmann und Gustav Koerte diskutiert worden ist, von neuem auf, so wird sie nach allem Vorangegangenen in eine Reihe von Sonderfragen zu teilen sein. Nicht nur die Varianten der äußeren Erscheinung bilden einen Trennungsgrund — einen ungleich wichtigeren bringt die Verschiedenheit der Gegenstände mit sich, während die anschauliche Gestalt oft gar keine Unterscheidung ermöglicht. Hier wird man sich erinnern, daß in dieser Arbeit die Beispiele gesondert behandelt wurden, bei denen die Situation das Knien oder das Beugen des Knies fordert, wie bei dem auflauernden Achilleus. In solchen Fällen ist schon in der archaischen Epoche die Tradition eines formalen Schemas nicht zu beweisen; die Stellung ergibt sich ebenso notwendig, gemäß dem Geschmack der Epoche für die einfachste Stilisierung, wenn wir keine Einwirkung des ornamentalen Typus annehmen. Ebenso läßt sich weiterhin wohl das Schema einer ganzen Szene in seiner Fortdauer verfolgen, niemals aber für die einzelne kniende oder aufs Knie sinkende Gestalt, wenn das Verhalten aus der Handlung motiviert ist, die Abhängigkeit von einem bestimmten Vorbild beweisen. So wäre es ein unfruchtbares Beginnen, die Dauer eines Motivs festlegen zu wollen, das immer von neuem entstehen konnte. Zeitlos wie dieses ist die Verwendung des gleichen Schemas im Rund: veranlaßt durch das Streben, den Bildraum durch eine Figur in dekorativem Geschmack zu füllen, kehrt sie in jeder Epoche mit dekorativen Neigungen wieder, als eine der bequemsten und vollkommensten Lösungen der Aufgabe.

Eine bestimmte Antwort erlaubt dagegen die Frage nach der Dauer des ornamentalen Knieschemas und seiner Varianten. In geschlossener

[1]) Vgl. A. Ztg. 1882 S. 49 (Loeschcke).

Tradition, also von etwaigen späten archaisierenden Beispielen abgesehen, konnten wir das unmotivierte Knien in ornamentaler Gruppe bis in die Zeit der ältesten Faltengebung belegen. Ebenda fanden sich auch die letzten Fälle des eigentlichen Knielaufs, während das Motiv des knienden Angreifers sich hier nur noch in analogen Kompositionen als Urbild vermuten ließ;[1]) etwas länger vielleicht, und zwar auf schwarzfigurigen attischen Gefäßen, begegnet uns die Dreieckskomposition und mit ihr das Knieschema in verschiedenen Umdeutungen. Aber nur bei den Flugbildern wurde das Merkmal, das von dem ornamentalen Typus stammt, trotz zahlreicher Neubildungen, bis zum Ausgang des archaischen Stils bewahrt.

Die Tradition des Knielaufs wie des ornamentalen Kniens erscheint auffallend zähe in der ionischen Kunst. Man könnte dieses Resultat dahin deuten, daß vielmehr die Wiedergabe von Falten in diesem Kreis bereits auf relativ altertümlicher Stufe eintritt. Aber auch die Beispiele für das Knien des Angreifers und die verwandten Motive des Verfolgers sind — nicht alle unbestritten ionisch, in jedem Fall nicht-attisch. Überblickt man die ganze Reihe der Typen mit dem gesenkten Knie, so wird doch deutlich eine Vorliebe der archaisch-ionischen Kunst für die strenge Komposition durch diese Detailstatistik erwiesen. Den Gegensatz repräsentiert die attische Kunst, genauer, nach dem Standpunkt unserer Kenntnis, das attische Töpferhandwerk des VI. Jahrhunderts: mit seiner erzählenden Neigung, die überall rasch das ornamentale Bildschema durchbricht und selbständige, lebhafte und formal weniger vollkommene Gestaltungen bevorzugt. Eine interessante Folgerung scheint sich daraus zu ergeben für die Arbeiten des „epiktetischen Kreises“: auffällige Spuren des Knieschemas, bei einer späten Form der Auflösung immerhin noch deutlich erkennbar, finden sich mehrfach auf den ältesten rotfigurigen Schalen; sie werden als ein Anzeichen ionischen

[1]) Ein Jüngling, die Hydra mit Hunden fütternd: vgl. oben S. 322, 2. — Herakles mit Kerberos in einem anderen Schema, das an das oben besprochene erinnert, wo der kniende Bezwinger das Tier mit den Armen umschlungen hat (s. Abb. 37 und S. 350, 2).

Einflusses gelten dürfen.[1]) — Was im übrigen besonders nahe legt, in der Konstellation der ornamental bedingten Knielaufvarianten auf den Denkmälern mehr zu sehen als den Zufall der Erhaltung, ist die Erwägung, daß für Bildtypen assyrischen Ursprungs unter den griechischen Stämmen der ionische erster und unmittelbarer Rezipient sein mußte. Denn daß sie nicht durch Zwischenträger übermittelt wurden, ist nach der Auswahl orientalisierender Schemata zu schließen, die uns auf Kypros, Kreta, in Etrurien in den Zeiten vor dem griechischen Import begegneten: sie weist einförmigere Bildungen auf und läßt das Knieschema in ornamentaler Gruppe ganz vermissen; es bestätigt sich also die Annahme eines unmittelbaren Verkehrs der Assyrer mit den Griechen, wie sie, mit dem besonderen Hinweis auf Sinope, Eduard Meyer und nach ihm Furtwängler vertreten haben.[2]) Für die ionische Kunst ist damit nicht nur ein besonders starker orientalischer Einfluß erwiesen, sondern auch eine besondere Empfänglichkeit für diese ornamentalen Erfindungen, und es erklärt sich aus der zweiten Voraussetzung zumal, daß in ihr in der Folge eine vorzügliche Tendenz zu solcher Gestaltungsweise lebendig blieb. —

Das Schlußwort mag einer Erscheinung gelten, die in keinem Fall in dieser Zusammenfassung ungenannt bleiben darf: weil sie wohl das einzige neue Resultat bietet, das auffällig, dem modernen Kunstbetrachten fremdartig scheinen kann. Zwischen dem schematischen Knien und dem Knielauf steht die Art der Stellung, die nach dem anschaulichen Eindruck nicht anders beschrieben werden kann wie als ein Ausschreiten mit tiefgesenktem Knie (siehe Abb. 14, 29 und den Aias der Françoisvase). Dergleichen ist in der Wirklichkeit unmöglich, sinnlos. Eben weil man dies empfand, konnte die Annahme, es sei hier ein Laufen, nur etwa mit unvollkommenen Mitteln dargestellt, als eine befreiende Lösung erscheinen. Aber auch nicht aus der ornamentalen Idee allein ist gerade diese Nuance zu rechtfertigen: darum kennt die

---

[1]) Vgl. Ath. M. 1898 S. 75 (R. Zahn). — Die einzelnen Fälle: Herakles mit Kerberos, Jahrb. 1893 T. 2; Jüngling zwischen Pferden: oben Abb. 57. Vgl. dazu die analogen Kompositionen auf Caeretaner Hydrien: Endt Abb. 1 und 5. — Hierher gehört wohl auch der geduckt heranlaufende Krieger: Jahrb. 1895 T. 4.

[2]) E. Meyer, Gesch. des Altertums Bd. II S. 455; Furtwängler, Gemmen III S. 68.

assyrische Kunst, wie es scheint, nichts anderes als das reine Knien. So bleibt allein die Möglichkeit, den spezifisch griechischen Typus durch die Vorherrschaft des formalen Bildgedankens zu erklären. Die Trennung des Knies vom Boden bedeutet einen ersten Versuch, das ruhige Verharren der knienden Gestalt zu überwinden: es ist ersetzt durch eine Haltung, die nicht länger als für den Augenblick eingenommen werden kann. Daß man aber hier die Unvollkommenheit der gegenständlichen Wiedergabe nicht als störend empfand, ist eben nur dann verständlich, wenn das Interesse des Künstlers nach einer völlig anderen Seite gerichtet war. Das Auffällige der Einzelerscheinung führt uns also ein eigenartiges Element archaisch-griechischer Produktion noch einmal mit voller Deutlichkeit vor Augen. Gegebene formal gedachte Typen erfüllen die Vorstellung des archaischen Künstlers. Seine Erfindungskraft arbeitet mit ihnen im wesentlichen unabhängig von ihrer gegenständlichen oder symbolischen Bedeutung — um so mehr befähigt, den spezifisch formalen Forderungen, wie der dekorativen Einordnung in einen gegebenen Bildraum zu genügen. Und so ganz steht er in ihrem Bann, daß auch da noch, wo das Interesse am Inhalt der Darstellung sich regt, ja bei den ersten Versuchen, für die Ereignisse des Mythos bildliche Gestalt zu finden, dieselben unrealen stilisierten Kompositionen den Ausdruck beherrschen.[1])

Der hier gegebene Begriff von dem Schaffen der älteren griechischen Kunst steht in starkem Gegensatz zu den Anschauungen, die wir uns von den Faktoren moderner bildnerischer Produktion zu machen pflegen. Der Knielauf mit seiner Verwandtschaft erschien als der Repräsentant ausgeprägter formalistischer Neigungen; für die Art des Schaffens aus der Vorstellung fanden wir in dem Spreizlauf ein neues sicher faßbares Symptom. Aber die doppelte Gefahr naturfremder Erstarrung ist an

---

[1]) Im wesentlichen die gleiche Tatsache hat Loeschcke als „bildliche Tradition“ gekennzeichnet (A. Z. 1876 S. 115 und in den Bonner Studien); er betonte damit die Existenz der bildlichen neben der literarischen Überlieferung, wodurch der Begriff etwas enger gefaßt ist als der oben dargelegte der formalen Tradition. — Milchhöfer (Ath. M. IV S. 57 ff.) hat sich noch entschiedener für die selbständige Wirkung figürlicher und zwar aus dem Orient übernommener Typen ausgesprochen, mit der übertreibenden Konsequenz, daß er die Mythen selbst durch ihren Anblick hervorgerufen glaubte.

dem glücklichen Talent dieser Epoche spurlos vorübergegangen. Gewiß konnte das nicht geschehen, ohne daß zwei weitere Faktoren außerordentlicher Art sich mit jenen vereinigten, ein nie ermüdendes Interesse an der wirklichen Erscheinung, das in stetigem Fortschritt den Intentionen der Vorstellung immer vollkommenere Ausdrucksmittel zuführt, — und eine immer neu belebte Teilnahme am äußeren Ereignis zuerst und darnach am inneren Zustand. Aber es war die instinktive Abkehr von der unmittelbaren Beobachtung, die diese Kunst vor den Gefahren des bewußten Modellstudiums bewahrte; nur so ward sie in den Stand gesetzt, wenn auch nach langer Lernzeit, überall völlig den Ausdruck zu verwirklichen, welcher der Intention im Ursprung vorschwebte. Und die formale Richtung der Phantasie, die in der Kunst Mesopotamiens lediglich in ornamentalen Bildungen sich äußert — in der griechischen beherrscht sie, bei allmählicher Komplikation der Aufgaben, dauernd die eigentliche Darstellung; damit in der Form — nicht in der vollendeten Kenntnis der Natur — hier zuletzt das Mittel gefunden werde, auch für geistige, also unsinnliche Tatsachen, ja für das Übersinnliche — Göttliche einen sichtbaren Träger zu schaffen. So haben wir in der wirklichkeitsfremden Seite der griechischen Begabung nicht ein Hemmnis ihrer Entwickelung zu sehen, sondern die entscheidende künstlerische Bedingung für die Größe der ersten Blütezeit.



Griechische Schilde

Von

Georg Lippold



Einleitung.

Die antike Bewaffnung, schon in der Humanistenzeit eifrig studiert, ist in den letzten Jahren im Anschluß an historische und archäologische Fragen wiederholt Gegenstand von Untersuchungen gewesen. Noch kann an eine abschließende, dem heutigen Stande der Forschung entsprechende Darstellung nicht gedacht werden. Vorher müssen eine Anzahl von Einzeluntersuchungen vorhanden sein, die zur Klärung besonders wichtiger Probleme beizutragen suchen. Eine solche soll in dieser Arbeit gegeben werden.

Vielleicht wird man glauben, für eine derartige Einzeluntersuchung eigne sich eher die gesamte Bewaffnung einer bestimmten Epoche als die Geschichte einer einzelnen Waffe. Bedingen sich doch die verschiedenen Rüstungsstücke in vielen Fällen gegenseitig und ist das einzelne für sich oft gar nicht zu verstehen. Allein die Geschichte einer einzelnen Waffe hat doch den Vorzug, daß ein größerer historischer Zusammenhang gewahrt werden kann; natürlich müssen die übrigen Rüstungsstücke gelegentlich mit herangezogen werden. Betrachtet man dagegen die Bewaffnung einer Epoche für sich, so besteht, wie der Versuch von Reichel gezeigt hat, die Gefahr, diese Epoche zu isolieren und den historischen Zusammenhang aus den Augen zu verlieren.

Die Wahl gerade des Schildes für eine derartige Untersuchung rechtfertigt sich zunächst durch die hervorragende Stellung, die er in der Rüstung der Alten einnimmt. Er ist immer die wichtigste, zeitweise — wie bei so vielen Naturvölkern noch heute — die einzige Schutzwaffe gewesen. Panzer, Beinschienen u. s. f. haben nur eine sekundäre Bedeutung gehabt. Andererseits hat gerade der Schild bei den neuesten Theorien von Reichel, Ridgeway u. a. eine Hauptrolle gespielt.

Alle einzelnen Nachrichten über die Schilde der Griechen zusammenzutragen, alle vereinzelten Monumente, auf denen solche dargestellt sind, zu besprechen, lag nicht in meiner Absicht; nur Dinge, die sich in größere Zusammenhänge einordnen lassen, habe ich herangezogen. Ferner habe ich die Schildformen des alten Orients, die ein großes Gebiet für sich bilden, nur berücksichtigt, wo es für das Verständnis der griechischen Typen unerläßlich war. Endlich habe ich eine untere zeitliche Grenze ungefähr festzuhalten gesucht: die Hellenistenzeit, wo barbarische, vor allem keltische Schildformen in die griechische Rüstung eindringen, habe ich zum großen Teil ausgeschlossen. Denn diese neuen Formen müssen betrachtet werden im Zusammenhang mit den nord- und westeuropäischen Typen, von denen die italisch-römischen nicht zu trennen sind. Ich hatte ursprünglich beabsichtigt, alle diese Dinge ebenfalls heranzuziehen, allein es ergab sich, daß auf diesen Gebieten noch zu viele Vorfragen zu erledigen sind, ehe an eine erfolgreiche Behandlung gedacht werden kann.

Die Anregung zu dieser Untersuchung verdanke ich Adolf Furtwängler. Für mehrfache Hinweise bin ich den Herren Professoren von Bissing und Crusius zu Dank verpflichtet. Ferner hat mir H. Ostern, dessen Arbeit über die Darstellung der Bewaffnung bei Homer in kurzem erscheinen soll, freundlichst Einsicht in sein Manuskript gestattet; seine Untersuchungen waren für mich in mehreren Punkten anregend, doch glaube ich überall unabhängig davon zu meinen Schlüssen gelangt zu sein.

Über die bisherigen Behandlungen der antiken Schilde orientieren die Handbücher: Daremberg-Saglio, Dictionnaire des antiquités s. v. clipeus (I, 2 1248 ff. Albert); Pauly-Wissowa s. v. Aspis (II, 1735 f. Droysen) u. s. w. Naturgemäß ist in allen älteren Darstellungen mehr Gewicht gelegt auf literarische Nachrichten der Alten, die hier mehr zurückzutreten haben.

Während des Druckes meiner Arbeit ist erschienen die Dissertation von Max Greger: „Schildformen und Schildschmuck bei den Griechen. (Besonders nach den Denkmälern.)“ [Erlangen 1908].

Erstes Kapitel.

Mykenische Schilde.

Für die Schilde der mykenischen Zeit — von ihrer letzten Periode zunächst abgesehen — hat Reichel[1]) folgendes festgestellt:

1. Es sind im wesentlichen zwei Typen zu scheiden:
   a) eine gewölbte Form von ovalem Gesamtumriß und mit Einziehung in der Mitte,
   b) eine halbzylindrische ohne Einziehung, die meist oben mit einer Verlängerung zum Schutze des Gesichtes versehen ist.

2. Die Schilde waren aus — wohl ungegerbtem — Leder. Die Annahme, das Material sei Holz gewesen, ist wenigstens für die ursprünglichen Formen ausgeschlossen. Holz führt zunächst zu flachen, nicht zu so stark gewölbten Typen. Natürlich ist es andererseits nicht unmöglich, daß man später Holz zur Verstärkung der Schilde verwandt hat, wenn auch die Deutung eines Holzfragmentes aus dem V. (I.) Schachtgrab von Mykenae auf einen Schild[2]) sehr problematisch ist.

3. Die Einziehung bei Typus a) war durch eine Querspreize hergestellt. Diese war, wie es scheint, öfter zur bequemeren Handhabung etwas oberhalb der Mitte angebracht. (Vgl. die Dolchklinge Reichel Fig. 1 und unsere Fig. 1.)[3])



Fig. 1

Bei der weiteren Erklärung der Form a) ist dagegen Reichel nicht glücklich gewesen. Er nimmt als das Ursprüngliche eine Kreisform an, aus der man durch umständliche Prozeduren die ovale hergestellt hätte. Dies wäre zwar unwahrscheinlich,

[1]) Homerische Waffen^2 S. 1 ff., wo auch die Mehrzahl der in Betracht kommenden Denkmäler abgebildet ist.

[2]) Schuchhardt, Schliemanns Ausgrabungen S. 303. Schuchhardts von Reichel S. 11 wiederholte Vermutung, der Löwenkopf aus dem III. (und der Rindskopf aus dem IV.) Schachtgrab seien Schildzeichen gewesen, ist unbegründet. Vgl. Ἐφ. ἀρχ. 1907, 57.

[3]) Journ. Hell. St. XXI 174.

aber doch nicht undenkbar, wenn wir von der „kanonischen" Form ausgehen dürften, wie sie in mehr ornamentalen Darstellungen Regel ist. Allein nicht diese hat für uns maßgebend zu sein, sondern in erster Linie die in den bewegten Kampfdarstellungen vorkommenden. Aus diesen ergibt sich, daß man sich in der Praxis gar nicht so ängstlich bemühte, eine bestimmte Form zu erzielen. Maßgebend war die Gestalt der Rindshaut, die man ungefähr so zurechtschnitt, daß sie den Körper vollständig deckte. Schon von Natur war sie oben und unten, wo die Extremitäten saßen, etwas breiter. Ebenso ergab sich die Wölbung aus der Naturform. Gewiß kam man bei der Zurichtung hier und da zu einer Gestalt, die der Kreisform nahekommt (vgl. Reichel Fig. 2 und 4); allein auch in solchen Fällen sieht man, daß die Kreisform nicht als solche beabsichtigt, noch weniger das Ursprüngliche ist. Die ganze Theorie Reichels von der zugrunde liegenden Kreisform scheint übrigens beeinflußt von seinen Hypothesen über den homerischen Schild, auf die wir unten (S. 460 ff.) noch zu sprechen kommen.

Von den unregelmäßigen Formen ist offenbar die „kanonische" erst abgeleitet, und zwar scheint dies zunächst in der Kunst geschehen zu sein. Wie überhaupt die mykenische Kunst zu stärkster Stilisierung der ursprünglich natürlichsten Formen neigt, brachte sie auch die Darstellung des Schildes auf eine feste Formel. Nötig war diese, wo der Schild sonst nicht ohne weiteres zu erkennen gewesen wäre, also außerhalb der Kampf- und Kriegerdarstellungen. So bei dem mehrfach dargestellten Idol einer kriegerischen Gottheit.[1]) Als Symbol dieser Gottheit erscheint dann der Schild auch öfter allein, analog der Doppelaxt, die ja auch gewiß ursprünglich wirklich Werkzeug oder Waffe gewesen ist und später erst zum Symbol einer Gottheit wurde.[2])

Die stilisierte Form des Schildes, die in diesen Fällen verwendet zu werden pflegte, erreichte man, indem man die Einziehung genau in

[1]) Furtwängler, Antike Gemmen T. II 20; *'Εφημ. ἀρχ.* 1887, *πιν.* 10, 2 = Perrot-Chipiez VI Fig. 440. Anderer Art ist die Darstellung bei unserer Fig. 1, wo die nicht-stilisierte Form erscheint.

[2]) Vgl. die Zusammenstellung J. H. St. XIII S. 22; Reichel S. 3[1]. Die „tiefere" Symbolik, die Milani (Studi e Mater. II 16 und sonst) in der Form des mykenischen Schildes sieht, lag den Leuten sicherlich ganz fern.

die Mitte legte und die beiden Hälften kreisförmig gestaltete. In dieser Form war der Schild auch rein ornamental zu verwenden und auf manchen Darstellungen scheint in der Tat an die symbolische Bedeutung nicht mehr gedacht zu sein. Ganz schematisch wird die Zeichnung des Schildes dann auf flüchtigen Gemmen,[1]) wo man zunächst an zwei verbundene Kugeln denken würde, wenn nicht die Analogie der sorgfältigeren Stücke bewiese, daß der Schild gemeint ist.

Auch in der Wirklichkeit wird man allmählich die regelmäßigere Form bevorzugt haben. Von Einfluß war dabei sicher die Rücksicht auf den Rand. Ein besonderer Rand war zur Verstärkung immer notwendig; man wird ihn sich aus biegsamem Material, Weidenruten o. dgl. hergestellt denken müssen. Es ist ganz natürlich, daß man ihm eine feste Form zu geben suchte, wodurch der ganze Schild regelmäßiger wurde. Ebenso wirkte die Rücksicht auf die Verzierung, die ja auch dem mykenischen Schild nicht gefehlt hat. So erscheint denn auch die regelmäßige Form in Kriegerdarstellungen.[2])

Die Form b hat sich mit a parallel entwickelt aus derselben primitiven Grundform. Welche Form älter und welche häufiger gewesen ist, läßt sich bis jetzt nicht entscheiden. In den Kampfdarstellungen erscheinen beide nebeneinander und ungefähr gleich häufig. Das Überwiegen der Form a in der Gesamtzahl der Darstellungen erklärt sich aus der oben hervorgehobenen ornamentalen Verwendbarkeit. Lehrreich ist dafür besonders die Silbervase von Mykenae (Reichel Fig. 17), wo die Kämpfer die Form b führen, während die Form a ornamental verwendet erscheint. Dieses Nebeneinander der beiden Typen muß gleich hier hervorgehoben werden, weil Reichel in seinen Erörterungen über den homerischen Schild eigentlich immer nur mit der Form a operiert. (Vgl. unten S. 467.)

Die Form b war im allgemeinen etwas kleiner als a; einmal (Ann. Br. Sch. Ath. IX, p. 59 Fig. 38) erscheint sie sogar sehr klein gebildet. Ebensowenig wie zeitliche lassen sich jedoch bis jetzt örtliche Differenzen in den Schildtypen feststellen, wenn auch lokale Formen vor-

---

[1]) Z. B. Furtwängler, Ant. Gemmen T. II 23, 40; Mon. Linc. XIII 519 Fig. 10a, 617 Fig. 85, 620 Fig. 92; J. H. St. XXII S. 88 Fig. 30.

[2]) Vgl. Ann. Br. Sch. Ath. VII S. 77 Fig. 41 (Knossos).

gekommen sein werden. Unser Material ist zu lückenhaft, und es ist nicht angängig, auf einzelne Stücke weitere Schlüsse zu bauen.

Die mykenischen Schilde werden am Telamon getragen, über den bereits Reichel S. 9 im wesentlichen richtig gehandelt hat.

Gegen das Ende der mykenischen Zeit tritt nun der Rundschild auf. Noch Reichel hat den Versuch gemacht, die Bedeutung dieser Tatsache abzuschwächen. Seitdem hat sich unser Material noch vermehrt, und es ist nicht mehr zu bezweifeln, daß schon in mykenischer Zeit Rundschilde im griechischen Kulturkreis vorgekommen sind. Ganz sicher sind solche auf der Kriegervase von Tiryns[1]) gemeint. Aber auch auf der Kriegervase von Mykenae[2]) und auf der so sehr verwandten Kriegerstele ebendaher[3]) können doch wohl nur Rundschilde gemeint sein, wenn auch die Kreisform nicht klar zum Ausdruck gebracht ist. Ganz sicher ist diese dagegen auf dem schönen spätmykenischen Spiegelgriff von Enkomi.[4]) Dieser ist auch darum wichtig, weil wir deutlich sehen, daß der Schild am Telamon getragen wurde, und zwar liegt dieser auf der rechten Schulter und geht unter dem linken Arme durch. Diese Anordnung, die gerade umgekehrt ist wie beim mykenischen Schilde, ist von Tsountas auch für die Schilde der Kriegerstele richtig erschlossen. Anders wieder beim böotischen Schilde (S. 439).

Bis jetzt kennen wir kein Beispiel, wo der Rundschild mit einer der beiden andern Formen vereinigt wäre. Sein Auftreten an so weit auseinander liegenden Orten — Cypern und Peloponnes — macht es wahrscheinlich, daß er gegen das Ende der mykenischen Zeit die andern Typen allgemein und überall verdrängt hat.[5]) Über seine Herkunft werden wir unten noch im Zusammenhang sprechen.

---

[1]) Schliemann, Tiryns Taf. XIV; vgl. Furtwängler-Loeschcke, Myk. Vasen S. 45 („dritter Stil“).

[2]) Myk. Vasen Taf. 42/3 (S. 69).

[3]) Ἐφημ. ἀρχ. 1896 πίν. 1 mit beachtenswerten Bemerkungen von Tsountas. Daß die Schilde mit denen der Kriegervase genau übereinstimmen, bestätigt mir Herr Professor von Bissing nach seiner eigenen Untersuchung der Stele.

[4]) Murray, Excavations in Cyprus 872 pl. II. Zur Datierung vgl. auch Furtwängler, Ant. Gemmen III S. 436 ff. Durch dieses Beispiel wird die Annahme Gregers (S. 11), der Rundschild sei speziell der mykenischen Kultur des Festlandes eigen gewesen, widerlegt.

[5]) Auch Ἐφημ. ἀρχ. 1887 π. 11 ist der Rundschild nicht wohl zu bezweifeln (vgl. Reichel S. 46). Nicht hierher gehört die Aristonothosvase (vgl. unten S. 452).

Woher kommen nun die eigentlich mykenischen Schildformen? Bei dem Zusammenhang dieser ganzen Kultur mit dem Orient werden wir uns zunächst dort nach Analogien umsehen. Und in der Tat finden wir ähnliche Formen bei den Hethitern, von denen uns die ägyptischen Denkmäler zahlreiche Darstellungen geben. Auch hier finden wir zwei Schildformen, eine rechteckige und eine mit eingebogenen Seiten.[1]) Allein es bestehen trotz der Ähnlichkeit mit den mykenischen Typen schwerwiegende Differenzen. Einmal scheinen die Formen doch grundsätzlich verschieden, indem wir beim Hethiterschilde oben und unten einen festen Rand voraussetzen müssen, der die Schildform bedingt, während sich beim mykenischen Schild der Rand dem Schildumriß anpaßt. Kompliziert wird die Frage in diesem Punkte allerdings dadurch, daß auf einem der äteren Reliefs von Sendjirli[2]) ein Schild erscheint, dessen Umriß dem des mykenischen (Typus a) sehr ähnlich ist. Entweder also sind die ägyptischen Darstellungen ungenau oder wir haben in Sendjirli eine dritte Form des Hethiterschildes. Neue Funde werden hoffentlich Klarheit darüber bringen. Als weiteren Einwand gegen die Herleitung der mykenischen Schilde von denen der Hethiter kann man geltend machen, daß diese (auch der von Sendjirli) bedeutend kleiner sind, während doch immer die Entwicklung von den großen manndeckenden Formen zu den kleineren, handlicheren geht, wir also gerade im Osten die größeren Formen erwarten müßten. Drittens kämpfen die Hethiter als Bogenschützen mit ihren Schilden regelmäßig zu Wagen,[3]) während die Mykenäer durchweg[4]) mit Schild, Schwert und Lanze zu Fuß kämpfen. Viertens, und dieser Grund ist ausschlaggebend, sind die hethitischen Schilde deutlich

[1]) Vgl. Rosellini Taf. 103 (Maspéro Hist. II 225); W. Max Müller, Asien und Europa 328 f.

[2]) Sendjirli T. XL. Vgl. im Text S. 214.

[3]) Dagegen sprechen nicht Beispiele wie Rosellini 104. Hier ist der „Hethiterschild“ einem Manne in ganz anderer Tracht (mit Federkrone!) gegeben. Vgl. W. Max Müller, Asien und Europa 361 f. Denkbar wäre es, daß in solchen Fällen wirklich Leute mit mykenischen Schilden gemeint seien, auf die der ähnliche Typus des Hethiterschildes übertragen wäre.

[4]) Auch Furtwängler, Ant. Gemmen Taf. II 7 ist kein Schild gemeint. Vgl. Österr. Jahreshefte II 139.

als geflochten charakterisiert,[1]) was für die mykenischen anzunehmen ausgeschlossen ist.

Haben wir sonach keinen Grund, den mykenischen Schild aus dem Orient herzuleiten,[2]) so ist dabei natürlich eine Beeinflussung durch östliche Formen nicht undenkbar: so könnte man in dem Schilde der S. 405 erwähnten Darstellung einen Anschluß an die kleineren Formen des Ostens sehen, aber nur als sekundäre Umbildung des mykenischen Schildes.

Andere Spuren scheinen nach Westen zu weisen. Zwar die Analogien zu Form b, die Hoernes[3]) in Dolmenzeichnungen des Morbihan gefunden zu haben glaubt, sind doch zu problematisch, um hier verwendet werden zu können. Mehr Verwandtschaft hat eine in Italien in alter Zeit vorkommende Form. Es ist das ancile, über das zuletzt Helbig — wie ich glaube, nicht ganz richtig — gehandelt hat.[4]) Er leitet es, wie die andern Attribute der Salier, aus dem mykenischen ab. Auch bei diesen andern Ausrüstungsstücken erscheinen mir Helbigs Beweise keineswegs zwingend. Bei dem ancile gibt es aber gewichtige Gründe, die gegen jene Ableitung sprechen. Grade die ältesten Darstellungen — auf den Gemmen (Helbig Fig. 1, 3, 6) — zeigen geringere Ähnlichkeit mit dem mykenischen Schild als die späteren. Das ancile hat hier eine breitere, zuweilen fast rechteckige Gestalt,[5]) und die seitlichen Einziehungen sind ziemlich schwach. Diese ältesten Darstellungen aber dürfen allein maßgebend sein. Ferner ergibt sich sicher aus Helbigs Darlegungen, daß das ancile nicht auf die Salier beschränkt war. Es erscheint auch bei Juno Sospita, erscheint (Serv. Aen. VII 190) bei dem

---

[1]) W. M. Müller, Asien und Europa 328.

[2]) Gar keine Verwandtschaft zeigen die ägyptischen Schilde. Man könnte zwar bei der mykenischen Kriegervase sich an gewisse ägyptische Formen (z. B. Maspéro Hist. I 452, 453) erinnert fühlen und vermuten, daß auf beiden Seiten der Vase ein solcher Schild gemeint sei, einmal an der Seite getragen ◘, das andere Mal vorgestreckt ◘; doch bleibt die oben vertretene Ansicht viel wahrscheinlicher, daß Rundschilde gemeint sind, die der Zeichner nur neben und vor dem Körper nicht richtig darstellen konnte.

[3]) Festschrift für Benndorf S. 61.

[4]) Sur les attributs des Saliens (Mém. de l'acad. des Inscript. XXXVII 205 ff.).

[5]) Furtwängler, Ant. Gemmen Taf. XXII 62, 63 (Helbig Fig. 3, 6).

Flamen Dialis und Martialis. Endlich finden wir es auch bei einem Tropaion[1]) und in der Hand des Waffenschmiedes,[2]) in Fällen also, wo eine religiöse Bedeutung nicht angenommen werden muß. Aus dieser allgemeinen Verbreitung muß man schließen, daß das ancile ursprünglich eine wirklich gebräuchliche Kriegswaffe gewesen ist. Das spricht doch sehr gegen die Herleitung aus dem Mykenischen, die für ein Attribut einer einzelnen Priesterschaft allenfalls denkbar wäre. Wir werden vielmehr hier eine altitalische Schildform vor uns haben. Dabei bleibt die Verwandtschaft mit dem mykenischen Schild bestehen. Sie erklärt sich vielleicht aus einem gemeinsamen Ursprung der beiden Typen, der dann natürlich in Europa zu suchen ist.

Zurückverfolgen läßt sich das ancile bis ins 6. Jahrhundert.[3]) Mit der Form, wie sie die Darstellungen zeigen,[4]) stimmen die Nachrichten der Schriftsteller[5]) ziemlich gut überein. Allerdings sehen wir gerade an diesem Beispiel, wie schwankend und unbestimmt die Ausdrücke für dieselbe Form sein können.[6])

---

[1]) Helbig Fig. 6 (Ant. Gemmen Taf. XXII 63).

[2]) Ant. Gemmen Taf. XXI 4.

[3]) Vgl. den Münchener Untersatz Glyptothek 60. Die Form ist hier von dem ganz unter griechischem Einfluß stehenden Künstler als „böotische“ wiedergegeben (vgl. S. 423), also nicht die ursprüngliche. Man darf daher nicht mit Helbig (S. 231) daraus weitere Schlüsse für das ancile ziehen.

[4]) Mit Recht hat Helbig die Gestalt, die auf den Münzen des Stolo (Helb. Fig. 4) und Antoninus (Helb. Fig. 5) erscheint, als sekundär erklärt; aber ob man zur Erklärung dieser Änderung eine Erneuerung der wirklichen ancilia annehmen muß, oder sie sich nicht einfach aus der Unkenntnis oder Willkür der Stempelschneider erklärt, ist mir zweifelhaft.

[5]) Die lateinischen Stellen jetzt vollständig im Thesaurus. Das Wichtige gibt Helbig.

[6]) Plut. Numa 13 ist wohl *ὡρ πέλτη* „als Pelta“, d. h. „da es eine Pelta ist“, zu übersetzen, womit ein Anstoß Helbigs wegfällt. Die Erklärungen basieren auf Etymologien: Plutarch gibt die griechische, Varro, Festus, Ovid die lateinische. Zugunsten dieser Etymologien fanden Verdrehungen der Tatsachen statt. Wichtig ist Dionys v. Hal. Ant. II 20, 6: *τῇ δὲ εὐωνύμῳ κατέχει πέλτην Θρακίαν· ἡ δ’ἐστὶ ῥομβοειδεῖ θυρεῷ στενωτέρας ἔχοντι τὰς λαγόνας ἐμφερής* (also eine recht gute Beschreibung), *οἵας λέγονται φέρειν οἱ τὰ Κουρήτων παρ’ Ἕλλησιν ἐπιτελοῦντες ἱερά.* Sollte sich auf Kreta, dem Zentrum mykenischer Kultur, im alten Kultus der Kureten die dem ancile ähnliche mykenische Schildform noch bis in spätere Zeit gehalten haben? Eine Umbildung dieses Schildes könnte die Form des Kuretenschildes sein, die in römischer Zeit erscheint: vgl. Baumeister, Denkmäler Abb. 2391. Eine Abhängigkeit des ancile vom mykenischen Schilde wäre damit natürlich nicht bewiesen.

Die Verwandtschaft mit dem ancile spricht für die Herkunft der mykenischen Schilde aus Europa. Noch wahrscheinlicher macht diese die Tatsache, daß uns in Griechenland in archaischer Zeit ein Typus begegnet, der dem mykenischen verwandt ist und allem Anschein nach aus dem Norden stammt. Unbedingt beweisend sind natürlich solche Analogien nicht,[1]) allein es wiegt schon schwer, daß wir im Westen diese finden, während uns im Osten zwar ähnlich verwendete Schilde (S. 447), nicht aber die Vorbilder zu den speziell mykenischen Typen begegnen. Wir wenden uns also zur Betrachtung der erwähnten archaischen Form.

Zweites Kapitel.

Der böotische Schild.

Die Eigenart des geometrischen Stiles bedingt eine so weitgehende Stilisierung aller Formen, daß die Schilde dieser Epoche für sich betrachtet schwer zu verstehen sind. Es erscheint daher geraten, den historischen Weg zu verlassen und zunächst die im entwickelt archaischen Stil vorkommenden Typen ins Auge zu fassen. Von da aus können wir dann auf die ältere Zeit zurückgreifen.



Fig. 2. (München 127.)

Unsere Fig. 2 zeigt ein Bild von einer „tyrrhenischen Amphora“.[2]) Das Stück gehört zu den

[1]) Daß man beim Konstatieren von Analogien vorsichtig sein muß, lehrt das Vorkommen der „mykenischen“ Form auf Neuguinea (Ridgeway, Early age I S. 312, 2).

[2]) München, Jahn 127. Thiersch, Tyrrhenische Amphoren Nr. 41.

jüngeren der Klasse, allein die Darstellung ist von recht altertümlichem Typus und offenbar einem alten Vorbild entlehnt. Schon der Gegenstand, die in Reihen gegeneinander aufmarschierenden Krieger, erinnert an die mykenische Kriegervase. Auch hier sind beide Parteien verschieden ausgerüstet.[1]) Die Leute links tragen Rundschilde und Beinschienen, die rechts größere ovale Schilde mit „Ausschnitten" an beiden Seiten und „Schuppenmuster"; Beinschienen fehlen. Allen gemeinsam ist das Fehlen des Panzers und der hohe Helmbusch.[2]) Dieser scheint älter zu sein als der später allgemeine, anliegende. Auch das Fehlen des Panzers deutet auf relativ primitive Verhältnisse. Die Verteilung der Beinschienen ist vom Künstler offenbar bewußt gewählt: Bei dem großen, manndeckenden Schilde sind Beinschienen unnötig, während der kleinere Rundschild solche erfordert.[3])

Auf unserer Vase finden wir zwei Schildtypen, die sich völlig gleichberechtigt gegenüberstehen. Wir wollen zunächst den „ausgeschnittenen" Schild betrachten, den die Neueren nach seinem Vorkommen auf den böotischen Münzen als „böotisch" bezeichnen. Der Name hat, wie wir sehen werden, eine gewisse Berechtigung und soll hier der Bequemlichkeit halber beibehalten werden.

Für den böotischen Schild bieten uns die meisten und besten Beispiele die attischen Vasen. Wenn man sein Wesen trotzdem so vielfach mißverstanden hat, so liegt das großenteils daran, daß sich unter der Masse der Vasenbilder so wenige sorgfältige und unter diesen so viele manierierte befinden, wo die Wahrheit hinter der dekorativen Wirkung zurückstehen muß.

Nach der herrschenden Ansicht hatte der böotische Schild an den Seiten wirkliche Ausschnitte.[4]) Deren Zweck suchte man zum Teil darin,

---

[1]) Ich glaube, daß auf der mykenischen Kriegervase der Künstler durch die verschiedene Tracht zwei Parteien bezeichnen wollte, obwohl die Krieger eigentlich nicht gegeneinander marschieren. Ob in diesem sowie in unserm Falle bestimmte nationale Differenzen in der Bewaffnung ausgedrückt sein sollen, läßt sich bezweifeln; maßgebend waren künstlerische Gründe.

[2]) Nur der letzte Krieger rechts (auf der Abbildung nicht sichtbar) trägt anliegenden Busch.

[3]) Anders, aber offenbar unrichtig, urteilt Reichel S. 57 über die Beinschienen (vgl. unten S. 465).

[4]) So noch Greger S. 19 ff.

„daß der durch den Schild gedeckte Krieger gelegentlich über einen solchen Einschnitt hinweg nach dem Feinde spähen, auch wohl durch den Einschnitt hindurch seinen Speer schleudern konnte“.[1])

Diese Erklärung scheint aus Schol. Eur. Phoen. 1386—87 zu stammen, das seinerseits eine verkehrte Interpretation des Verses und des Wortes *κέγχρωμα* gibt.[2]) Diese Auffassung der „Ausschnitte“ teilte auch Helbig[3]) und hat daher konsequenterweise einen solchen Schild Homer abgesprochen, da eine solche Vorrichtung gewiß erwähnt worden wäre. Nun fehlt aber die Andeutung einer derartigen Kampfesweise nicht nur bei Homer, sondern auch auf den so zahlreichen Darstellungen mit böotischem Schild finden wir nirgends eine Spur davon. Damit wird diese Erklärung hinfällig.

Nach einer andern Ansicht soll der Zweck der Ausschnitte der gewesen sein, den schweren Schild in der schmäleren Lendengegend zu entlasten.[4]) Ich glaube nicht, daß man je dieses Schmälerwerden des Körpers für so bedeutend gehalten hat, daß man deswegen den Schild an dieser bei Verwundungen so gefährlichen Stelle ausgeschnitten hätte.

Aber alle diese Erwägungen erledigen sich schon dadurch von selbst, daß, wie ich nachzuweisen hoffe, der böotische Schild von Natur gar keine Ausschnitte hat.

Betrachten wir zunächst das Material unserer Schilde. Auf dem eingangs besprochenen Vasenbilde Fig. 2 sind die böotischen Schilde mit einem schuppenartigen Muster verziert. Dieses findet sich auch

---

[1]) So Blümner, Leben und Sitten der Griechen III S. 126.

[2]) Die Stelle lautet:

ἀλλ' εὖ προσῆγον ἀσπίδων κεγχρώμασιν
ὀφθαλμόν, ἀργὸν ὥστε γίγνεσθαι δόρυ.

Dazu bemerkt der Scholiast (MAB): a) *κέγχρον καλοῦσι τὸν περὶ τῆς ἀσπίδος τὴν ἴτυν κόσμον*; b) *μικροὶ δὲ ἧλοί εἰσιν, οἳ ἐκ χρυσοῦ γίνονται*; c) *τινὲς δὲ μικρὰς ὀπὰς περὶ τὴν ἴτυν δι' ὧν ἐθεῶντο τοὺς ἐναντίους.* Die letzte Erklärung, die hier in Betracht kommt, schließt sich an *ὀφθαλμόν* an. Allein es handelt sich doch ganz offenbar um eine Deckung. Zudem kann Euripides böotische Schilde kaum mehr gekannt haben. Die andern Erklärungen kommen hier nicht in Betracht; die Bedeutung des Wortes (*κερχνώμασι*, das Valckenaer nach Hesych s. v., der auch die Erklärung a) hat, einsetzt, hilft nicht weiter) war schon den Scholiasten unbekannt und bleibt unsicher. Jedenfalls muß es etwas Schützendes sein.

[3]) Homerisches Epos² S. 314.

[4]) So Müller bei Baumeister S. 2037. Ebenso Reichel S. 7¹.

sonst auf tyrrhenischen[1]) und andern schwarzfigurig-attischen Vasen,[2]) aber auch außerhalb Attikas, auf korinthischen Vasen[3]) und bei dem Kriegerfigürchen von Dodona,[4]) und zwar bald auf der Innen-, bald auf der Außenseite. Es soll also offenbar nicht eine Verzierung des Schildes angedeutet, sondern sein Stoff charakterisiert werden. Zunächst wird man an Metallschuppen denken, wofür sich als Analogie das Vorkommen dieses Musters auf Panzern[5]) anführen ließe. Allein dem steht entgegen, daß diese Schuppen auf einer Unterlage von Leder o. dgl. angebracht gewesen sein müßten, die also bei Innenansichten des Schildes angedeutet sein müßte, wo wir aber gerade mit Vorliebe die Schuppen verwendet finden.[6]) Der Gedanke an Metallschuppen ist also wohl abzuweisen.

Eine bessere Parallele bietet die Ägis der Athena, die ja auf den Vasen öfter in der Funktion eines Schildes erscheint, und die in der Regel ebenfalls das Schuppenmuster zeigt. Reichel bemerkt dazu (S. 56): „Ich meine, daß Studniczka[7]) diese Schuppenverzierung mit Recht als stilisierte Haare des Felles erklärt hat, was durch vielfältige Beispiele der altertümlichen Kunst zu belegen ist.“ Das ist nicht ganz richtig. Wirkliche Felle, wie das Löwenfell des Herakles, pflegen anders, durch kleine Strichelchen, charakterisiert zu werden. Allerdings scheint diese Charakterisierung auch auf die Ägis der Athena angewandt worden zu sein,[8]) was darauf deutet, daß man sich deren Stoff nicht so sehr verschieden von Fell dachte. Aber regelmäßig ist doch hier das Schuppen-

---

[1]) Thiersch 1 (Louvre E 855), 17 (Br. Mus. B 47). Verwandt: Amphora im Louvre (Thiersch S. 141 Nr. 5). Thiersch (S. 32) erklärt das Schuppenmuster als Zeichen jüngeren Ursprungs, was mir zweifelhaft ist.

[2]) Außen: Berlin 2099; Wien, Masner 224 (beide in der Mitte mit Gorgoneion). Innen: Berlin 1685; Brit. Mus B 400; Gerhard 213 (Bonn). Berlin 1672 (nicht chalkidisch).

[3]) Mus. Greg. II 1 (= Mon. II 38a); Pinax, Ant. Denkm. I 7, 15.

[4]) Arch. Zeit. 1882 Taf. I (Gorgoneion).

[5]) Louvre E 733; Berlin 1701. Von rotfigurigen Beispielen, wie der Sosiasschale, ist bei der so ganz verschiedenen Stilisierungsweise abzusehen.

[6]) Vgl. auch unsere Fig. 22, wo die Innenseite Schuppen hat, die Außenseite keine.

[7]) Ich weiß nicht, welche Stelle Reichel im Auge hat; in der Anm. 17 zitierten steht nichts von Fell.

[8]) Vgl. Gerhard A. V. 110.

muster; dazu bieten die Parallelen die zahlreichen Darstellungen, wo dieses auf Gewändern erscheint.[1])

Es muß damit eine bestimmte Art von Stoff bezeichnet sein, etwa ein rauher Wollenstoff.[2]) Ähnlich ist, wie ich glaube, auch das Schuppenmuster des böotischen Schildes zu verstehen. Bei einem Schilde kann der rauhe Stoff natürlich nicht Wolle o. dgl., sondern nur Leder sein, die *βοῦς ἀζαλέη*, die ungegerbte Rindshaut.

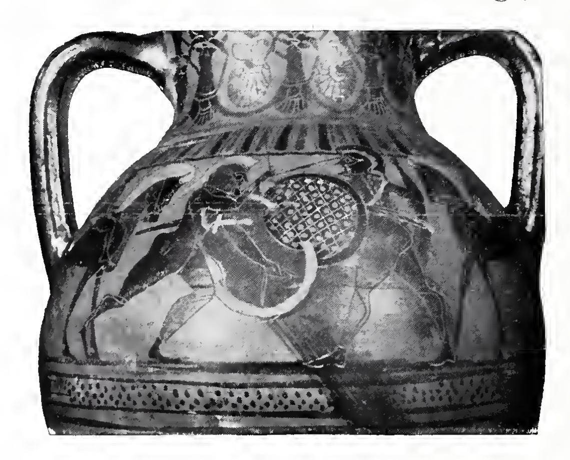


Fig. 3. (München 127.)

Dazu stimmt das Vorkommen des Schuppenmusters bei den herabhängenden Schutzdecken der Schilde auf klazomenischen Sarkophagen (Mon. Piot. IV pl. IV). Auf dem Rundschild erscheint das Schuppenmuster nicht.[3])

Die Tatsache, daß der böotische Schild nicht wie der Rundschild eine feste Metallschicht besaß, ist bei der schwierigen

[1]) Studniczka, Beiträge z. altgr. Tracht S. 38[35]; Berlin 1670 (Gerhard A. V. 119) trägt Athena einen geschuppten Peplos (vgl. Studniczka, Jahrbuch I S. 91[19]); ganz ähnlich wird die wirkliche Ägis getragen (vgl. z. B. De Ridder, Bibl. Nat. I S. 143). So nimmt die Ägis, die bald Gewand, bald Schild ist, eine Mittelstellung ein. (Die Berliner Vase halte ich mit Studniczka für nicht-chalkidisch.) Auch im Korinthischen erscheint das Schuppenmuster für Gewand: Mon. Linc. XVII, 610. Melisch: Conze T. IV u. s. w.

[2]) Andererseits kommt das Schuppenmuster natürlich auch für wirkliche Schuppen, so bei Meerwesen, vor. Daran ist vielleicht noch gedacht bei dem Poseidon der ionischen Vase Louvre E 732 (Mon. VI/VII 78). Schuppenornament an Flügeln: Conze, Mel. Tongef. Taf. IV.

[3]) Auf diesem erscheint zuweilen ein Schachbrettmuster (vgl. unsere Fig. 3), das aber von dem Schuppenmuster zu scheiden ist, wenn auch ähnliches (Milani, Studi e Mat. III Tav. II) auf böotischem Schild vorkommt. — Eine andere Art, das Material unserer Schilde zu charakterisieren, nämlich durch aufgesetzte Punkte, finden wir Louvre E 802; Corneto 105; ganz analog Mon. Linc. XVII 253 (nicht attisch!); über die hier erscheinende Schildform vgl. S. 422. Ebenso charakterisiert ist der böotische Schild auf den „affektierten" Amphoren Neapel H 2744, Florenz 3863.

Frage nach seiner Konstruktion in erster Linie zu berücksichtigen. Deutlich erkennbar ist der Rand, der sich bei guten älteren Darstellungen nur oben und unten, nicht aber längs der „Ausschnitte“ findet.[1]) Auf andern Beispielen haben zwar auch die Ausschnitte eine besondere Einfassung, die aber von dem eigentlichen Rand deutlich unterschieden ist.[2]) Schließlich allerdings ging diese Unterscheidung verloren und wir finden — sogar an besonders sorgfältigen Stücken — den Rand ganz gleichmäßig behandelt.[3]) Jene älteren Stücke lehren uns, daß der Schildkörper, die Rindshaut nach unserer Annahme, zwischen Ober- und Unterrand ausgespannt war. Und zwar zeigen die Profilansichten, daß die Schildfläche gewölbt war, und die Ränder oft nicht in einer Ebene lagen.[4]) Während ferner die Ränder später meist etwa halbkreisförmig verlaufen, ist der Bogen bei den älteren Stücken oft sehr flach. Ebenso sind die Seiten, die „Ausschnitte“, hier sehr wenig gebogen, zuweilen fast gerade.[5]) Danach wird man sich die Konstruktion etwa so vorzustellen haben: Das Gerüst des Schildes bestand aus zwei festen Randleisten, zwischen denen man sich wohl eine — allerdings nie dargestellte — Querspreize befestigt denken muß. Die Randleisten hat man sich ursprünglich fast gerade zu denken. Das Gerüst sieht dann etwa so aus wie Fig. 4, wo a—a, b—b die beiden Randleisten sind, c die Querspreize. Denkt

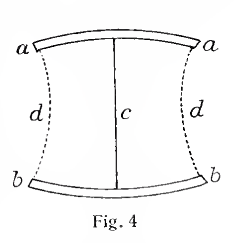


Fig. 4

man sich nun zwischen a und b eine Rindshaut angespannt und zwar durch die Befestigung an den Rändern nach den Seiten auseinandergezogen, so war sie zwar oben und unten in ihrer Lage festgehalten, in der Mitte dagegen (d) mußte sie sich seitlich einziehen. Denkt man sich nun die Ränder fest, aber bis zu einem gewissen Grade biegsam, so mußte die Elastizität der Haut auch nach oben und unten wirken und die äußeren Enden der Ränder nach der Mitte (d) ziehen, während dazwischen die Querspreize diesem Zuge Widerstand leistete. Schon von Natur hatte

[1]) Vgl. unsere Fig. 2 u. 3 (München 127); Françoisvase Furtw.-Reichh. T. 11.

[2]) Vgl. unsere Fig. 10, 11.

[3]) So schon unsere Fig. 2 (zweiter Krieger rechts), ebenso Fig. 9. Ionisch: unten S. 440.

[4]) Vgl. unsere Fig. 9.

[5]) Ein gutes frühes Beispiel ist Louvre E 869; vgl. auch Wien, Masner 220.

die Rindshaut eine gewölbte Form (S. 404). Durch eine Biegung der Querspreize konnte man diese festlegen. Dadurch konnte es aber leicht geschehen, daß die Ränder, die ursprünglich in einer Ebene lagen, einen stumpfen Winkel bildeten, wie es uns z. B. Fig. 9 zeigt. Diese Erklärung mag auf den ersten Blick etwas kompliziert aussehen, während sie doch eine im Grunde sehr einfache Konstruktion voraussetzt, wie wir es bei einem altertümlichen Typus erwarten müssen.

Es fragt sich, woher der böotische Schild stammt. Die meisten Beispiele — auch relativ, wie wir sehen werden — finden wir in Attika. Nun begegnet uns ebenda schon in geometrischer Zeit eine Form, die mit der böotischen große Ähnlichkeit zeigt, nämlich die als Dipylonschild bezeichnete. Man wird geneigt sein, den böotischen Schild aus dem Dipylonschild abzuleiten, wenn nicht ganz gewichtige Gründe dagegen sprechen.[1]) Man hat geltend gemacht, daß im Gegensatz zu der gewölbten Form der böotischen Schilde die Dipylonschilde ganz flach erscheinen, und diese daher mit den ebenfalls flachen hethitischen Schilden zusammenbringen wollen. Abgesehen davon, daß bei der von uns angenommenen Konstruktion eine Entwicklung von flachen zu gewölbten Formen sehr leicht verständlich wäre (s. u.), ist doch zu beachten, daß wir bei der Stilisierung der Dipylonvasen, die es vermeiden, einen Schild im Profil darzustellen, gar nicht erkennen können, ob der Schild flach oder gewölbt sein soll. Die Ähnlichkeit mit dem Hethiterschild ist allerdings in der äußeren Form vorhanden. Das erklärt sich, wenn dessen Konstruktionsprinzip ähnlich wie das von uns für den böotischen Schild angenommene war, da bei Flechtwerk ähnliche Spannungen auftreten mußten, wie bei der Rindshaut. Die zweite, rechteckige Form des Hethiterschildes würde sich dann durch Annahme eines festen Randes an jeder der vier Seiten erklären. Außerdem spricht wie beim mykenischen Schild (S. 407) gegen diese Anknüpfung die Tatsache, daß die europäische Form soviel größer ist. Haben wir aber keinen Grund den Dipylonschild an den Flechtschild der Hethiter anzuschließen, so können wir ihn mit dem böotischen zusammenbringen, als sein Material ebenfalls Rindshaut annehmen.

[1]) Gegen die Herleitung hat sich namentlich ausgesprochen Evans: Journ. Hell. St. XIII 213 ff.

Weiter könnte man gegen die Ableitung der böotischen aus der Dipylonform geltend machen, daß am Ende der Dipylonzeit auf den Vasen der Dipylonschild durch den Rundschild verdrängt wird, der im „frühattischen" Stile allein erscheint (unten S. 449). Allein diese Entwicklung auf den Vasen scheint der tatsächlichen nur zum Teil entsprochen zu haben. Mit andern von auswärts kommenden Elementen übernahmen die Vasenmaler auch den Rundschild. Erst später nahm man den alten Typus, der noch vorhanden war, wieder auf. Gerade aus der Übergangszeit besitzen wir bekanntlich relativ wenige Vasen. In dieser Zeit muß die Umwandlung des älteren Typus in den jüngeren erfolgt sein. Denn auch abgesehen von den Unterschieden, die in dem verschiedenen Stil begründet sind, scheinen doch auch tatsächlich kleine Differenzen zwischen beiden Formen zu bestehen. Im übrigen müssen sie jedoch als identisch betrachtet werden.

Innerhalb der Dipylonperiode erscheint der Schildtypus so gut wie einheitlich; kleinere Verschiedenheiten werden der Darstellung zuzuschreiben sein. Charakteristisch für den Dipylonschild ist die außerordentlich starke Einziehung in der Mitte; diese steht in Übereinstimmung mit der ganzen Tendenz des Stiles, der ja auch den menschlichen Körper in der Lendengegend übermäßig einzieht. Doch ist diese Einziehung manchmal auch viel geringer.[1]) Die Ränder sind oft noch sehr wenig gebogen, die Einziehungen dagegen oft fast kreisförmig. Bei einzelnen Stücken — vielleicht etwas jüngeren Ursprungs — ist der Rand besonders angegeben durch drei parallele Linien und zwar nur oben und unten, wie beim böotischen Schild.[2]) Zuweilen ist die Schildfläche selbst oben und unten verziert.[3]) Andeutung von Metallbeschlag[4]) möchte ich jedoch hierin nicht sehen. Ob in andern Fällen, wo die ganze Schildfläche mit Punkten bedeckt ist,[5]) schon der Anfang einer Charakterisierung gemacht ist, wie wir sie im Schuppenmuster des

[1]) Arch. Zeit. 1885 T. VIII 1 (der Mann rechts auf dem Schiff).

[2]) Ath. Mitt. XVII S. 211 (Reichel Fig. 51). Jahrb. XIV S. 193; Louvre A 519 (Album pl. 20); A 531, 551.

[3]) Arch. Zeit. 1885 Taf. VIII 1 u. 2. Ἐφημ. ἀρχ. 1898 π. 5.

[4]) Wie Paulsen, Dipylongräber S. 101 annimmt.

[5]) Ath. Mitt. XVII 215 Fig. 4 (Reichel Fig. 25).

böotischen Schildes gefunden haben? Die Punkte, die zuweilen in der Mitte der Einziehungen erscheinen,[1]) haben, wie Reichel S. 71 richtig gesehen hat, natürlich nur ornamentale Bedeutung.

Über die Größe der Dipylonschilde läßt sich nichts Sicheres feststellen. Auf den Darstellungen reichen sie regelmäßig vom Hals bis an die Kniee. Danach wären sie kleiner als die mykenischen gewesen. Allein man muß berücksichtigen, daß die Vasenmaler zwar den Rumpf ganz hinter dem Schilde verschwinden ließen, da er ja gedeckt sein sollte, die Glieder aber zur Anschauung bringen wollten, den Schild also nicht über das Knie herunterhängen lassen konnten, was übrigens auch vorkommt (vgl. unsere Fig. 22).

Der Dipylonschild wurde wie der mykenische am Telamon getragen (Reichel S. 7[1]). Dies ergibt sich unzweifelhaft daraus, daß die Schildträger regelmäßig beide Arme frei haben, der Schild also am Riemen hängen muß. Da der Schild nie anders als vor dem Leib des Trägers erscheint, ist natürlich der Telamon nie angegeben. Ebensowenig läßt sich etwas über eine etwaige Handhabe ermitteln.

Für die Frage nach der Herkunft des Dipylonschildes haben wir den Schild der Hethiter schon ausgeschieden. Wie verhält er sich jedoch zu den mykenischen Typen? Während man zum Teil ein direktes Fortleben der mykenischen Form in den späteren annahm,[2]) hat namentlich Reichel S. 7[1] einen Zusammenhang entschieden in Abrede gestellt. Gemeinsam ist beiden Typen das Material, die Art des Tragens am Telamon und ungefähr die Größe. Der Hauptunterschied besteht im Rand; während die Form des mykenischen Schildes fixiert wird durch die einschnürende Querspreize, und der Rand um diese Form herumgelegt wird, ist die Form des Dipylonschildes bedingt durch die Ränder oben und unten, also derselbe Gegensatz wie wir ihn S. 9 zwischen mykenischem und hethitischem Schild konstatiert haben. Ferner ist zu beachten, daß die Verbreitungsgebiete beider Formen verschieden sind, wie die der Kulturstufen, in denen sie auftreten.

[1]) Jahrb. II S. 54 Fig. 17; Jahrb. XIV 85; Arch. Anz. IX 116; Bonn 100; Reichel Fig. 15.

[2]) Furtwängler, Münch. Sitz.-Ber. 1905, 258.

Während, wie wir sahen, in der Peloponnes der mykenische Schild schon in spätmykenischer Zeit abkommt, haben wir in der folgenden geometrischen Epoche gerade im europäischen Griechenland und zwar nördlicher, also noch weiter vom Zentrum der mykenischen Kultur entfernt, das Hauptgebiet des Dipylonschildes zu suchen. Aus diesen Gründen kann ich nicht glauben, daß die Dipylonform von der schon so fest ausgebildeten mykenischen abzuleiten sei. Die wenigen Berührungspunkte, die wir trotzdem finden, sind recht unsicher. Sam Wide hat ein Vasenfragment aus der Argolis, vielleicht aus Mykenae, publiziert,[1]) das Krieger mit Dipylonschilden zeigt. Die Verwandtschaft mit der mykenischen Waffentracht, die Wide hier zieht, beschränkt sich auf eine Ähnlichkeit der Helme mit denen der Kriegervase. Zudem ist das Stück, wenn ich auch genaue Parallelen aus dem attisch-geometrischen Stil nicht anzuführen weiß, doch vielleicht aus Attika importiert. Ferner haben wir oben vermutet, daß sich auf Kreta der mykenische Schild im Kultus noch lange nach dem Untergang der mykenischen Kultur gehalten habe. Ebendort finden wir den böotischen Schild auf Münzen.[2]) Aber selbst wenn hier eine Beziehung bestehen sollte, könnte es wie bei dem S. 407 Anm. 3 erwähnten Falle eine spätere Angleichung der ähnlichen Typen sein. Anderes hat man sicher mit Unrecht hierher gezogen. So ein Schildmodell aus Mykenae (Fig. 5):[3]) hier sind die scheinbaren „Ausschnitte" offenbar nur eine ornamentale Umgestaltung der mykenischen Einschnürung, wie der Gesamtumriß des Schildes beweist. Bei dem Goldring von Ägina[4]) ist es sehr zweifelhaft, ob überhaupt ein Schild gemeint ist: die Analogie eines andern Ringes ebendaher[5]) spricht dagegen. Sie beweist jedenfalls, daß die Ornamentation nichts mit dem Gegenstand zu tun hat, die Ähnlichkeit mit dem dreifachen Rand der Münzen von Salamis (unten S. 440) also nur zu-

Fig. 5

[1]) Jahrb. XIV S. 85.

[2]) Elyros: Imhoof-Blumer, Münzk. Böotiens S. 34. Polyrrhenion: Svoronos, Num. de la Crète XXV 33.

[3]) Journ. Hell. Stud. XIII 217.

[4]) Evans, Journ. Hell. St. XIII 214.

[5]) Ebenda Fig. 20.

fällig ist.[1]) Die Ornamente aus Mykenae, die man verglichen hat,[2]) sollen sicher keine Schilde darstellen, sondern sind rein dekorativ. Man muß sich hüten, in jedem Ornament, das mit einem Schild irgend eine entfernte Ähnlichkeit hat, einen solchen zu sehen. Wie ornamental verwendete mykenische Schilde aussahen, wissen wir ja (S. 404 f.).

Nach alledem werden wir zu dem Resultat kommen, daß wahrscheinlich eine gemeinsame primitive Form des Stierschildes zugrunde liegt, die ihren Ursprung in Europa hat. Ihre Gestalt war durch die Natur des Materiales gegeben. Daraus haben sich nacheinander und an verschiedenen Orten durch die besondere Ausgestaltung der Spreizen und vor allem des Randes die Typen des mykenischen und des Dipylonschildes entwickelt.

Den Dipylonschild finden wir hauptsächlich in Attika. Es wird dies zum großen Teil daran liegen, daß an den meisten Orten der griechischen Welt zu dieser Zeit überhaupt keine Kriegerdarstellungen vorkommen. Das erwähnte Fragment aus der Argolis beweist als wahrscheinlich importiert nichts.[3]) Dagegen finden wir in Böotien eine Anzahl sicherer Beispiele. Die Böoter haben den böotischen Schild auf ihre Münzen gesetzt, sei es als nationale Waffe, sei es als Attribut einer Gottheit[4]) oder eines Heros.[5]) Jedenfalls beweist das, daß dieser Schild, der ja vom Dipylonschild abstammt, hier in sehr alter Zeit in Gebrauch war. Nun heißen die Thebaner in den hesiodeischen Katalogen *φερεσσακέες Καδμεῖοι*.[6]) Auch bei Homer kommt *σάκος* öfter für den großen, manndeckenden Schild vor (Kap. 4). Ein Böoter ist es, der nach Homer den Schild des Aias verfertigt hat, der *σκυτοτόμος* Tychios

[1]) Auf dem Ring kann man eigentlich gar nicht von einem dreifachen Rand sprechen: nur die äußerste Linie läuft ringsum, die mittlere endet an den „Ausschnitten" und die innere bildet je ein Kreissegment zu beiden Seiten der Querlinie.

[2]) Schliemann, Mykenae 514, 517, 518 (Reichel Fig. 14).

[3]) Vgl. noch Scherben vom Heraion: Argive Heraeum II 212[2] (leider nicht abgebildet).

[4]) Man hat an Athena Itonia gedacht (Roscher II 569).

[5]) Es käme etwa Herakles in Betracht, dessen Keule die Böoter auf den Schild setzten (Xenoph. Hell. VII 5); vgl. S. 487. Doch ist dies nicht irgendwie wahrscheinlich zu machen.

[6]) In dem Stück, das wir jetzt als Einleitung zur Aspis lesen (V 13), das aber älter ist als diese, wenn auch wahrscheinlich jünger als der Grundstock der Kataloge (Wilamowitz, Hermes 40, 116 ff.; vgl. dazu unten S. 487). Der Ausdruck ist formelhaft und könnte aus älterem Epos entnommen sein.

aus Hyle:[1]) denn ohne Grund hat man dieses Hyle anderswo gesucht als die Alten, die den böotischen Ort darunter verstanden haben.[2]) Mag die Stelle auch relativ jung sein, alt genug ist sie doch, um zu beweisen, daß man schon in sehr früher Zeit Böotien als die Heimat des „manndeckenden" Schildes ansah, der Aias vor allem zukommt, den auch die Kunst dem Aias gibt (S. 425).

Außerdem finden wir auf Denkmälern böotischer Herkunft noch auf Fibeln[3]) und Reliefvasen[4]) den böotischen bezw. Dipylonschild, ebenso auf einer aller Wahrscheinlichkeit nach ebenfalls böotischen Amphora in München (s. unten S. 451 Fig. 21, 22); daneben tritt allerdings schon sehr früh der Rundschild auf (S. 451). Im übrigen sind in Mittel- und Nordgriechenland die Spuren spärlich. Wenn Euripides Phoen. 139 die Aitoler als *σακεσφόροι* bezeichnet, so mag darin eine Reminiszenz an die Bewaffnung mit böotischem Schild liegen, ebenso wie bei dem *σακεσπάλος ἱππότα Τυδεύς* Homers (*E* 126).[5]) Das Vorkommen des böotischen Schildes auf Münzen von Chalkis ist nur vereinzelt und erst jünger.[6]) Noch weniger Gewicht zu legen ist auf das Auftreten von böotischen Schilden als Beizeichen auf Münzen von Tyrrhaion[7]) und Leukas;[8]) denn solche Beizeichen haben ja gewöhnlich keine Beziehung zu der betreffenden Stadt, sondern sind persönliche Bezeichnungen der Beamten.

---

[1]) *H* 219; vgl. Plinius, N. H. VII 196; dazu Schol (T) *H* 220. Der Homerbios (Ps. Herodot p. 14, 351 West.) nimmt *Νέον τεῖχος* als die eigentliche Heimat des Tychios an, warum, ist nicht klar. Jedenfalls sagt das nichts über die Lage von Hyle.

[2]) Unbegründete Skepsis (vgl. *B* 500, *E* 708) äußert Helbig, Hom. Epos [2] S. 17. Die Ansicht Ridgeways (Journ. Hell. St. XVI 116 wiederholt Early age I 320), als hätten auch die Salaminier (s. im Text) den böotischen Schild nur auf Grund der — dazu noch mißverstandenen — Homerstelle auf ihre Münzen gesetzt, muß ich trotz der Zustimmung Helbigs (Münch. Sitz.-Ber. 1897, 276 [1]) für verfehlt halten. Die Vorstellung von Aias als Träger des Turmschildes ist zu allgemein (s. unten), um aus dieser einen Stelle hergeleitet werden zu können. Umgekehrt: aus dieser Vorstellung heraus ist die Homerstelle gedichtet.

[3]) Arch. Anz. IX 116. Von den in böotischen Gräbern gefundenen Stücken — es sind gerade die bedeutendsten — darf man wohl sicher böotischen Ursprung annehmen. Vgl. auch den Goldring mit böotischem Schild erwähnt *Ἐφ. ἀρχ.* 1896 S. 26 [9].

[4]) B. C. H. XXII p. 499 Fig. 13.

[5]) Darauf spielt noch Euripides Suppl. 901 ff. an.

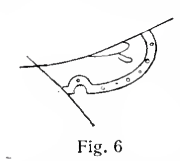
[6]) Head-Svoronos, Histor. numm. I 454 („480—445 v. Chr.").

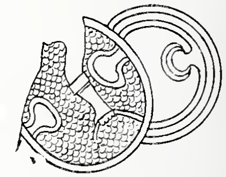
[7]) Brit. Mus. Cat. Corinth etc. Taf. XXXVIII 12.

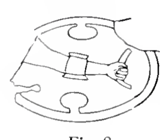
[8]) Ebenda Taf. XXXV 4.

Möglicherweise aus Nordgriechenland stammt auch das Kriegerfigürchen von Dodona (oben S. 413 Anm. 4).

Salamis führt ebenfalls den böotischen Schild auf seinen Münzen,[1]) sicher als Waffe des nationalen Helden Aias. In der Peloponnes hatte sich, wie wir sehen werden, frühzeitig der Rundschild durchgesetzt. Auf korinthischen Vasen erscheint der böotische Schild daher nur sehr selten;[2]) öfter in einer mißverstandenen oder umgebildeten Form, die Thiersch, der zuerst über das Vorkommen der Schildtypen in den einzelnen Vasengattungen Beobachtungen gemacht hat, als „pseudoböotisch" bezeichnet.[3]) Hier sind die Einziehungen auf den Schild aufgemalt; entweder wird die gestreckte Schildform noch beibehalten[4]) oder die kreisrunde der übrigen Schilde gewählt.[5]) Es gibt auch Beispiele, wo ovale Schilde ohne jede Andeutung der Einziehungen erscheinen.[6]) Analoge Erscheinungen finden wir auf chalkidischen Vasen.[7]) Aus dem Protokorinthischen ist mir nur ein Beispiel mit böotischem (oder pseudoböotischem) Schild bekannt.[8]) Es ist nicht wahrscheinlich, daß die pseudoböotischen Schilde je existiert hätten. Zum Teil mag man sich an ältere einheimische Vorbilder angeschlossen und diese, als der Schild außer Gebrauch kam, nicht mehr verstanden haben. Denn wenn, wie wir annehmen, den böotischen Schild die Träger der Dipylonkultur von Norden mitbrachten, dürfen wir glauben, daß er wie diese Kultur einst über ganz Griechenland verbreitet war;


Fig. 6


Fig. 7


Fig. 8.

[1]) Brit. Mus. Cat. Attika Pl. XX 7—9.

[2]) Louvre L 170 (Rayet-Collignon Fig. 33); Wien, Masner 56 (Annali 1866 Tav. Q); Mus. Greg. II, 23 2; Pinakes, Berlin 589 (Ant. Denkm. II 30, 19 = unsere Figur 6), 718

[3]) Tyrrhenische Amphoren S. 128.

[4]) Louvre E 642; Mon. II 38 (unsere Fig. 7 links).

[5]) Louvre E 621, 638.

[6]) Mon. X 4—5 (Berlin 1655 Amphiaraosvase); Louvre E 627, 625.

[7]) Böotisch, Louvre E 797; ähnlich, doch — wenigstens nach der Abbildung — pseudoböotisch, die Amphora in Florenz, Inghirami Vasi fittili 238. Pseudoböotisch (oval) Mon. I 51 (unsere Fig. 8). Ovalschild Mus. Corneto 105; Louvre E 802 (vgl. oben S. 414 Anm. 3).

[8]) Mon. Linc. XVII, 157.

und ist das Auftreten des geometrischen Stiles wirklich mit der „dorischen Wanderung“ zusammenzubringen, so müssen wir gerade bei den Dorern ursprünglich den Dipylonschild voraussetzen. Zum Teil wird man aber auch bei dem pseudoböotischen Schild an mißverständliche Benutzung fremder Vorbilder zu denken haben. Fast immer hat die Verwendung des böotischen oder pseudoböotischen Schildes eine besondere Bedeutung (s. u.).[1])

Auch im ionischen, ostgriechischen Kulturkreis wird der böotische Schild, mitgebracht von den Einwanderern aus Europa, einmal vorhanden gewesen sein. Wir haben allerdings aus der älteren, geometrischen Zeit kein einziges Beispiel.[2]) Aus archaischer Zeit besitzen wir sicher ionische Beispiele bis jetzt nur wenige;[3]) das meiste davon ist aus Italien.[4]) Daran schließen sich etruskische Sachen, beeinflußt vielleicht von der verwandten italischen Form (S. 409). Auch die ionischen Denkmäler verwenden den böotischen Schild meist in bestimmter Absicht (s. u.); allein sein Vorkommen weist doch auch hier darauf hin, daß er ursprünglich wirklich in Gebrauch gewesen ist. Selbst eine cyprische Gemme[5]) zeigt den böotischen Schild; allerdings gehört sie in jünger archaische Zeit und ist wahrscheinlich durch Vorbilder aus dem Westen beeinflußt; denn auf Cypern herrscht, soweit unsere Kenntnis reicht, der Rundschild (unten Kap. 3).

So ist der böotische Schild zu der Zeit, wo unsere Kenntnis beginnt, in den meisten Gegenden Griechenlands schon eine Ausnahme, schon veraltet. Aber auch in Attika, wo er sich am längsten gehalten hat, wurde er offenbar schon früh als etwas Altertümliches empfunden.

---

[1]) Über die spartanischen Reliefvasen vgl. unten S. 435.

[2]) Zufällig ähnlich das Ornament einer prähistorischen theräischen Vase: Collignon-Couve 18.

[3]) Vgl. dazu weiter unten S. 432. Nichts beweist das Beizeichen einer späteren rhodischen Münze (Brit. Mus. Cat. Caria S. 23, 225), nichts auch die Form rhodischer Teller (Pottier, Catal. I S. 463).

[4]) Österr. Jahresh. VIII 92 (Gefäßhenkel von Pesaro); Scarabaeus: Furtwängler, Ant. Gemmen T. XVI 27 (Sieben gegen Theben). Pseudoböotischer Schild auf einer „pontischen“ Vase Fitzwilliam Mus. 43 Taf. VI (oval; links mit Einziehung, rechts ohne solche [nicht „Argolic drawn oval in perspective“ (Gardner), was für diese Zeit undenkbar ist]).

[5]) Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 63, 4 (Replik 65, 3).

Darstellungen wie unsere Fig. 2, wo der bötische Schild dem Hopliten ohne weiteres verliehen wird, bilden immer die Ausnahme.

Ganz fest bleibt er nur für den Wagenlenker. Schon auf den Dipylonvasen ist eine der häufigsten Darstellungen der Wagenlenker (bezw. in dieser älteren Zeit der wagenlenkende Hoplit), dem der große Turmschild auf dem Rücken hängt.[1] Im attisch-schwarzfigurigen Stile haben wir zahlreiche Beispiele für den Wagenlenker mit bötischem Schild.[2] Lehrreich sind hier namentlich die Darstellungen, wo auf dem Wagen neben dem Lenker noch ein Hoplit erscheint. In solchen Fällen trägt der Wagenlenker den bötischen, der Hoplit den Rundschild.[3] Offenbar ist es hier immer der eigne Schild des Wagenlenkers, den er trägt, nicht der des Kriegers, wie man vermuten könnte. Es ist allerdings auffallend, daß der Wagenlenker öfter ohne Helm, überhaupt ohne sonstige Waffen erscheint. Allein da der Krieger selbst immer dabei einen Schild hat, wird auch der Wagenlenker den seinigen haben. Es mußte der bötische sein, da dieser am Telamon auf dem Rücken hängen konnte und dem Lenker beide Arme frei ließ, die er zur Regierung der Zügel brauchte. Eine weitere Waffe hatte er nicht nötig, da er nicht in den Kampf eingreifen sollte, sondern sich nur zu decken hatte, namentlich auf der Flucht. Ursprünglich hatten ja Lenker und Hoplit den großen Schild.[4] Der Hoplit nahm die neue Waffe, den Rundschild, an, der für den Wagenlenker keine Vorteile bot. Im Mykenischen fehlt, wie wir sahen, der Typus des Wagenkämpfers mit Schild. Dagegen läßt sich mit der eben erläuterten Bewaffnung der archaischen Zeit sehr

[1]) Mon. IX 39/40 etc.

[2]) Furtwängler, Sitz.-Ber. 1905, 258. Es mag genügen, einige Beispiele aus der Münchener Sammlung anzuführen; vgl. Jahn 56, 62, 87, 116, 399, 690, 978, 1137. Auch korinthisch: Louvre E 638. (Doch kommt dort auch der Rundschild vor: Louvre E 648; Berlin 1655.) Thonwagen: Ἐφ. ἀρχ. 1896, 5, 64.

[3]) Vgl. Gerhard A. V. 91; Mon. III, 45; Mus. Greg. II 48, 2; München J. 100; Rév. arch. 1900 I p. 323. Mon. Linc. XVII 309. Neapel H 2507. Pithosfragment von der Akropolis (Phot. Alinari Grèce 24669). Auch die Hermogenesschalen (Klein S. 83, 12 ff.), wo der Hoplit neben dem Wagen steht. Vgl. auch die Thonwagen B. C. H. XXIV 517, 34 (Tanagra); Ἐφ. ἀρχ. 1896 π. 3 (wahrscheinlich ebendaher).

[4]) Gregers Ansicht (S. 25 ff.), der Schild sei überhaupt für den Gebrauch des Wagenlenkers geschaffen worden, ist irrig, da sie auf der oben (S. 411 ff.) zurückgewiesenen Idee von den „Ausschnitten“ beruht.

gut vereinigen die Szene von Amphiaraos' Tod, für die Reichel (S. 59) unglücklicherweise eine späte Lekythos aufgefunden hat, wo ein Rundschild erscheint. Setzen wir für die ursprüngliche Vorstellung den böotischen Schild voraus, so erklärt sich alles sehr einfach.[1]) Damit fällt aber eine der Hauptstützen für die Annahme mykenischer Schilde im nachhomerischen Epos.

Der Wagenlenker im Krieg ist, wie der Streitwagen überhaupt, eine Figur, die in der Zeit des schwarzfigurigen Stiles in der Wirklichkeit wohl kaum mehr vorkam. Darum beweist das Vorkommen des böotischen Schildes bei ihm nichts für dessen lebendigen Gebrauch. Es war, wie gesagt, eine altertümliche Waffe. So erklärt es sich, daß man ihn mit Vorliebe den gewaltigen Helden der Vorzeit gab, namentlich solchen, denen auf Grund der Tradition ein besonders vorzüglicher Schild zukam. Es fragt sich, wo diese Verwendung zuerst aufkam. Man möchte am liebsten an eine Gegend denken, wo der böotische Schild sehr früh aus dem wirklichen Gebrauch verschwand, also nicht an Attika, eher an Ionien. Und in der Tat sind einige dieser Heroentypen auch außerhalb Attikas verbreitet; andere scheinen dagegen auf Attika beschränkt.

Am allgemeinsten verbreitet ist die Vorstellung, daß der böotische Schild Aias dem Telamonier zukomme.[2]) So findet sich Aias im Korinthischen[3]) einzeln[4]) und zusammen mit Teukros (vgl. Θ 267).[5]) Ferner im Chalkidischen im Kampf um Achills Leiche (alle andern mit Rundschild).[6]) Auf attischen Vasen sehen wir ihn noch rotfigurig mit böotischem Schild in einer Darstellung seines Auszugs,[7]) schwarzfigurig im Kampf mit Hektor,[8]) wo alle außer ihm den Rundschild tragen.

---

[1]) Vgl. auch M. Mayer, Berl. philol. Wochenschr. 1895 S. 518.

[2]) Darauf hat schon Helbig aufmerksam gemacht, der auch einzelne Beispiele anführt (Münch. Sitz.-Ber. 1897 S. 276[1], vgl. oben S. 421 Anm. 2).

[3]) Für gewöhnlich verwendet ja die korinthische Vasenmalerei für ihre Heroenkämpfe nur die allgemeinen Schemata, denen dann äußerlich die Namen beigeschrieben werden; so erscheint Aias mit Rundschild Ann. 1862 tav. B; Mon. II 38, A (wo Aias Rundschild, Äneas pseudoböotischen hat).

[4]) Louvre L. 170 (Rayet-Collignon Fig. 33 „Aias, gravé à la pointe").

[5]) Ant. Denkm. I 7, 15.

[6]) Mon. I 51 (vgl. unten S. 85).

[7]) Brit. Mus. E 16 (Μέμνων καλός).

[8]) Gerhard A. V. 190 (Στροῖβος καλός).

Ferner hat er den bötischen Schild bei der Szene seines Selbstmordes (schwarz-[1]) und rotfigurig).[2])

In Verbindung mit Achilleus, beide mit bötischem Schild, begegnet uns Aias in zwei im mittel- und spätschwarzfigurigen Stil ungemein häufigen Typen: I.[3]) Die beiden Helden sitzen in Prachtgewand und voller Rüstung einander gegenüber auf schwarzen Steinen und spielen Brett oder Würfel; in einigen Fällen scheint eine Art Morraspiel[4]) gemeint. Hinter ihnen lehnen die bötischen Schilde, auf denen meist die Helme hängen.[5]) Zwischen den Helden steht entweder Athena oder nur der Stein, auf dem sie spielen. Oben erscheint dann zuweilen ein fliegender Vogel. Die Deutung auf Aias und Achill ist inschriftlich gesichert.[6])



Fig. 9. (München 717.)

---

[1]) Boulogne-sur-mer: Musées de province pl. XIV.

[2]) Bull. Nap. N. S. 1 tav. X.

[3]) Dieser Typus ist vielfach behandelt worden. Vgl. namentlich Welcker, Alte Denkmäler III 1 ff.; Furtwängler, Arch. Anz. VII (1892) 102.

[4]) So bei unserer Figur 9 (Amphora, München J. 717), wo der eine 4, der andere 5 Finger ausstreckt. Der Tisch in der Mitte ist durch die Athena zum Teil verdeckt, vor der die Hände der Helden sind; sie können wohl also auf dem Tische nichts tun. Ebenso scheint das Morraspiel gemeint auf der Amphora in Sèvres 6405: der eine streckt 3, der andere 5 Finger aus. Natürlich liegt hier nur eine Umdeutung des ursprünglichen Typus vor.

[5]) Auf dem Kopf haben den Helm die Helden z. B. Br. Mus. B 211, 193 (Walters History of anc. pott. pl. 31). Exekias (Mus. Greg. 78 = Mon. II 21) gibt nur dem einen den Helm auf den Kopf, eine wenig glückliche Variation.

[6]) Mon. II 21 (Exekias); München 567; B. M. B 211 (Λυσιπίδες καλός).

II. Aias trägt den toten Achilleus auf dem Rücken aus dem Kampfe.[1]) Aias hält den böotischen Schild in der Linken (der Typus geht daher meist nach links,[2]) um die Außenfläche des Schildes zu zeigen); dem Achilleus hängt er auf dem Rücken. Auch hier pflegen die Helden Prachtgewand[3]) und volle Rüstung zu tragen. Der öfter hinter Aias erscheinende Bogenschütze[4]) ist natürlich Teukros; die übrigen Nebenfiguren — Alter, Frau, Krieger — sind nicht zu benennen, meist wohl bedeutungslos. Die Beziehung dieses Typus auf Aias und Achill ist nicht zu bezweifeln, wenn auch inschriftlich bis jetzt nicht gesichert.[5])



Fig. 10. (München 762.)

Diese beiden Typen, die die zwei gewaltigsten Helden vor Troja vereinigen, scheinen in derselben Zeit entstanden zu sein; vielleicht sind sie sogar in Beziehung aufeinander entworfen. Die Bedeutung des zweiten ist aus dem Epos bekannt.[6]) Auch der erste kann, wie Furtwängler richtig bemerkt hat, niemals als bedeutungslose Vereinigung zu gleichgültigem Spiel gedacht

---

[1]) Overbeck, Bildwerke 547 ff.; vgl. unsere Fig. 10 (München J. 762), ein spätes Stück, das aber das lange Weiterleben des Typus veranschaulicht.

[2]) Nach rechts z. B. Gerhard 215; Wien, Masner 319 (rotfigurig, Vasenaufn. d. bayer. Akad. 15).

[3]) Vgl. namentlich München 1295.

[4]) Vgl. Mus. Etr. 77 (Mus. Greg. II 50; Gerhard A. V. 211/12, 4); Gerhard A. V. 97; Kanne in Altenburg.

[5]) Ob bei der von Furtwängler Sitz.-Ber. 1905, 257 erwähnten Vase in Philadelphia, die Inschriften hat, unser Typus vorliegt, ließe sich nur aus der — mir unzugänglichen — Publikation ersehen. An der den Bogenschützen zukommenden Skythentracht des Teukros ist nicht (mit Overbeck) Anstoß zu nehmen. — Übertragen wird das Schema auf Amazonen: Würzburg 413 (vgl. auch unsere Fig. 28).

[6]) Kleine Ilias fr. 2 K. Die Popularität gerade dieser Szene in Athen zeigt noch Aristophanes Ritter 1056 ff.

sein. Welcker hat mit Recht hier die entscheidende Losung vor dem Kampf gesehen. Die Szene spielt also wohl vor Achilleus letztem Auszug: darauf deutet auch das sonst nicht ganz verständliche Bild der Schale Gerhard A. V. 186:[1]) die Helden werden vom Spiele[2]) weg in den Kampf gerufen, aus dem Aias den Freund als Leiche zurückbringt.

Beide Kompositionen scheinen Umbildungen von älteren zu sein. Die brettspielenden Helden — ohne die böotischen Schilde — finden wir auf „argivisch-korinthischen" Reliefs.[3]) Aias mit der Leiche Achills, ebenfalls ohne Schilde kommt vor auf der Françoisvase[4]) und einigen andern Denkmälern;[5]) vielleicht ein ionischer Typus.

Die Oberschenkelschienen, die bei beiden Typen angegeben zu sein pflegen[6]) (auf dem ersten — bei Exekias — erscheint auch eine Oberarmschine), können über die Herkunft der Kompositionen keinen Aufschluß geben.[7]) Zwar sind die Oberschenkelschienen auf den attischen Vasen meist durch einfache Spiralen auf den Oberschenkeln wiedergegeben, also nicht mehr verstanden. Aber es gibt doch Fälle[8]) — auch von unserem ersten Typus[9]) — wo die Schienen richtig wiedergegeben sind. Sie werden also auch in Attika getragen worden sein.

Weist demnach bei den beiden betrachteten Typen nichts auf eine Entstehung außerhalb Attikas, so wird man ihre Erfindung der

---

[1]) Vgl. Klein, Euphronios[2], 230 (Athena nicht richtig gedeutet). Doch s. a. S. 31 Anm. 1.

[2]) Ob die Losung von den Helden beabsichtigt war, oder der Dichter eine zufällige Entscheidung des Spiels bedeutungsvoll werden ließ durch den tragischen Ausgang?

[3]) Ägina I S. 392 Nr. 21 (T. 113, 5).

[4]) Furtw.-Reichh. 1/2, Inschriften.

[5]) Kleinmeister: Mus. Greg. II 672 Inschriften. Sf. Lekythos: J. H. St. XXIV T. 7. Krater, Arch. Anz. XIII 51. Ganz waffenlos: Berlin 1802. (Eine Erinnerung an diesen Typus zeigt vielleicht noch das Schalenfragment Mon. II 11.) Gemmen: Furtwängler, A. G. T. VIII 31; XVI, 19 (etruskisch, Inschriften).

[6]) Vgl.: Erster Typus: unsere Fig. 9; München J. 375; Louvre F 291. Exekiasamphora. Zweiter Typus: Gerh. A. V. 211, 3 u. 4 (Vatican).

[7]) Über Oberschenkelschienen vgl. Furtwängler, Olympia IV 160. Jonisch Mon. VI/VII 78. Vgl. auch die unten erwähnten spartanischen Reliefvasen.

[8]) Petersburg 85.

[9]) Brit. Mus. B 193.

attischen Malerei zuschreiben dürfen, wo der böotische Schild so beliebt war.[1])

Für Aias war der Turmschild schon in der Sage in solchem Maße charakteristisch, daß man seinen Sohn „Breitschild“, seinen Vater „Schildriemen“ nannte. Telamon finden wir daher ebenfalls mit dem böotischen Schild ausgerüstet.[2]) Damit hängt zusammen der beliebte Typus Telamons im Amazonenkampf, wo er den schweren Turmschild abgeworfen hat. (Darüber unten S. 464.)

Wie Achilleus in den beiden oben besprochenen Typen den böotischen Schild trägt, so führt er ihn auch sonst in der archaischen Kunst mit Vorliebe. Bei ihm ist der Turmschild, wie wir noch sehen werden, nicht durch die epische Tradition begründet, wie bei Aias. Hier soll eben durch den böotischen Schild ein besonders berühmtes, stattliches Waffenstück bezeichnet werden, wie es der von Hephaistos gefertigte[3]) Schild war. Wir finden hier eine Reihe von Typen, die zum Teil auch wieder außerhalb Attikas vorkommen.[4])

---

[1]) Der erste Typus hat sich in der schwarzfigurigen Malerei gespalten. Während die oben beschriebene Gestaltung im mittelschwarzfigurigen Stile die Regel ist, herrscht auf den spätschwarzfigurigen Vasen und im rotfigurigen Stil eine etwas verschiedene, wo die Helden nicht sitzen, sondern kauern. Meist tragen sie hier, der Stilstufe entsprechend, Rundschilde (Beispiele: Berlin 1984; Brit. Mus. B 541, 637 etc.). Daß man die beiden Varianten als etwas Verschiedenes empfand, zeigt Mus. Greg. II 682, wo sie nebeneinander auf derselben Vase erscheinen. Da die Beispiele mit den kauernden Helden durchschnittlich später sind, wird man (im Gegensatz zu Furtwängler) annehmen müssen, daß hier eine Ableitung aus dem Typus der Sitzenden vorliegt. Der späteren Kunst genügte die Andeutung der Kriegsbereitschaft, die durch die volle Waffenrüstung gegeben war, nicht mehr; sie ließ daher die Sitze weg und gab auch meist den Helden den Schild in die Hand. Zu beachten ist, daß von der jüngeren Variante kein Beispiel inschriftlich gesichert ist. Mehrmals (schwarzf. Gerh. A. V. 219, 1; rotf. Gerh. A. V. 186, 195) hat der eine böotischen, der andere Rundschild. Ist vielleicht doch eine andere Geschichte gemeint?

[2]) Amphora, tyrrhenischen verwandt, im Louvre (Thiersch, Tyrrh. Amph. S. 141, Hw. 5); Arch. Anz. XIV S. 143 Nr. 25 (Boston).

[3]) Die Kunst macht natürlich keinen Unterschied zwischen dem ursprünglichen Schild des Achilleus und dem neuen von Hephaistos gefertigten.

[4]) Bei der folgenden Aufzählung kann ich nur Stücke berücksichtigen, die durch Abbildung oder Beschreibung völlig klar sind. Vollständigkeit ist hier ja auch nicht erforderlich.

I. Thetis empfängt den Schild von Hephaistos: Rotfigurige Schale (wohl von Brygos) in Berlin 2294 (Gerhard, Trinkschalen Taf. IX 2).

II. Thetis übergibt den Schild an Achilleus: a) Louvre E 869 (Hydria, tyrrhenischen Amphoren verwandt), Inschriften. b) Akropolis, Nearchos: Wiener Vorl. 1888 Taf. IV, 3 (Name der Thetis nicht erhalten). Danach ist hierher zu ziehen: c) Berlin. Amasis (unsigniert; Adamek, Unsignierte Vasen des Amasis Taf. I), ohne Inschriften.[1]) Verwandt in Einzelheiten mit b ist: d) Mittelstück des Wagens von Monteleone (Br.-Br. 587).[2])

III. Achill und Troilos. A. Achill lauert Troilos auf:[3])

a) Forman Collection 308 (Gerhard Etr.-Camp. Vasenb. Taf. E 12, Klein c).

b) Annali 1850 Tav. E—F, 1 (Klein f). Beide älter schwarzfigurig. Achill kauert links, sein Schild von innen.

c) Berlin 1694. (Gerhard Etr.-Camp. Vasenb. Taf. XI Klein b.) Achill rechts, Schild im Profil.

d) Br. Mus. B 324 (Gerhard A.V. 92 Klein i).

e) Gerhard, Etr. Camp. Vasenb. Taf. E 9 = Hamilton Vases IV 18.

f) Berlin 1966 (Arch. Zeit 1856 Taf. 91, 1. Klein k, m [nach der Beschreibung dieselbe]). d—f sind jünger schwarzfigurig; Achill rechts, sein Schild en face.

g) Br. Mus. B. 325; ähnlich.

h) Br. Mus. B. 640. Quellhaus.[4])

B. Achill verfolgt Troilos:[5])

---

[1]) Dagegen hat Amasis auf der signierten, auch mit Inschriften versehenen Vase in Boston (Hauser, Österr. Jahresh. X T. 1, 2) den Rundschild gewählt, der ihm hier für die darauf anzubringende Darstellung besser paßte. Auch sonst findet sich der Rundschild, doch zuweilen besonders groß und in abweichender Zeichnung, also vielleicht aus böotischem entwickelt: Louvre F 157 (Inschriften); Athen 671 (vgl. 793).

[2]) Vgl. Furtwängler im Text und unten.

[3]) Vgl. Klein, Euphronios 223; Türk, Roscher III 2723.

[4]) Klein e und l werden durch die Beschreibung nicht klar. Bei klein g (Wien, Masner 221) ist der Schild weggefallen. Schema wie a, b. Außerhalb Attikas erscheint in dieser Szene Achill mit Rundschild. Vgl. Kyrenäisch: Deinos, Arch. Z. 1881 T. 12, 1. Korinthisch: Timonidasvase Ath. Mitt. XXX T. 8.

[5]) Klein, Euphronios S. 228; Türk, Roscher III 2728. Achill inschriftlich bezeichnet auf b.

a) Berlin 1685 (Gerh. Etr. Camp. Vas. Taf. XX; Kl. 2 T. 7).
b) Schale des Xenokles (Gerh. a. a. O. Taf. E 2; Kl. 12 T. 1).
c) Gerh. a. a. O. 3 (Kl. 3 T. 8).
d) Bibl. Nat. 330 (Kl. 13 T. 2).
e) Boston (Arch. Anz. 1890 S. 52 Nr. 3).
f) Ann. VII (1835) Tav. D 2 (Gerh. a. a. O. Taf. E 7; Kl. 16 T. 3).
g) München J. 313 (Kl. 5, unsere Fig. 11).[1])
h) Br. Mus. E 13 (rotfigurig, Kl. 19 T. 9).[2])

Älter ist möglicherweise der Typus, wo Achill seinen Schild weggeworfen hat.[3])

C. Kampf mit Hektor um die Leiche des Troilos (a, b tyrrhenische Amphoren).

a) München 124 (Thiersch, Tyrrh. Amphoren Nr. 3 T. 1).
b) Florenz (Thiersch 24).[4])



Fig. 11. (München 313.)

[1]) Ob wirklich Troilosszene, nicht sicher. Zweifel bei Luckenbach, Jahrb. f. Phil. Suppl. 11, 606; von T. nicht erwähnt. Polyxena und Hydria fehlen; Achill nur schreitend. Troilos mit Thrakermantel: 50. Berl. Winckelmannspr. S. 160. Richtung dieses Typus sonst immer nach rechts; erst rotfigurig nach links (Mon. X 22, Thrakermantel).

[2]) Rundschild: Berlin 1742; Br. Mus. B 307; Gerh. A. V. 14, meist späteren Stils. Kl. 4 (Br. Mus. B 153) hat offenbar ebensowenig wie die andern im Katalog des Br. Mus. als „departure of Troilos" aufgeführten Vasenbilder etwas mit Troilos zu tun.

[3]) Der Typus erscheint so im Ionischen: Amphora im Louvre E 703 (Gerhard A. V. 185, italisch-ionisch). Attisch finden wir ihn z. B. Berlin 1895 (wo aber ein Rundschild am Quellhaus lehnt). Auf der Françoisvase (Furtwängler-Reichhold Taf. 11/12) fehlt gerade bei Achilleus das entscheidende Stück. Wahrscheinlich war hier noch der ältere Typus dargestellt, wie bei Aias und Achill (oben S. 428). Älterer Typus nach links: Berlin 1728.

[4]) Wohl nicht hierher gehört die Amphora in Boston Arch. Anz. 1890 S. 53.

IV. Achill und Penthesileia (inschriftlich nicht bezeugt).

a) Brit. Mus. B 209 (Gerhard A. V. 207; Wien. Vorl. 1889 III 3 „Pseudo-Amasis“).[1]

b) Br. Mus. B 323 (*Κριτίας καλός*).

Der entscheidende Kampf des Achilleus mit Hektor ist in der archaischen Kunst nicht eigentlich beliebt.[2] Dafür tritt ein der Kampf um die Leiche des Troilos. Dagegen erfreut sich einer großen Beliebtheit:

V. Der Zweikampf des Achill mit Memnon. Loeschcke[3] hat für diese Szene zwei Reihen postuliert, eine dorische und eine ionische, repräsentiert durch die Reliefs an der Kypseloslade und am amykläischen Thron. Der dorischen Kunst, die uns hauptsächlich durch die korinthischen Vasen vermittelt wird, fehlen, wie oben bemerkt, die individueller charakterisierten Heroenkämpfe. Sie benutzt statt deren die allgemeinen Zweikampfschemata. So hat sie auch den Zweikampf des Achill und Memnon dargestellt.[4] In dieser Weise, nur durch die Gegenwart der Mütter näher charakterisiert, wird man sich auch das Relief der Kypseloslade zu denken haben (Paus. V 9, 2). Aus ionischem Kreise besitzen wir ein inschriftlich bezeichnetes Beispiel in der Vase Gerhard A. V. 205.[5] Hier sehen wir rechts Achilleus mit bötischem Schild und anliegendem Helmbusch, links Memnon mit Rundschild und hohem Busch, in der Mitte den toten Antilochos, zu beiden Seiten die Mütter. Auch im Attischen finden wir diesen Typus: München J. 781 (Gerhard A. V. 254/55) und München J. 328 (Micali Storia Tav. LXXVI 3).[6] Zugrunde liegt er, aber ohne Individualisierung: Gerhard A. V. 91.

[1]) Mit Recht hat man die Vase dem Amasis abgesprochen (vgl. unten S. 440) und mit Wahrscheinlichkeit dem Exekias zugewiesen. Eine von Exekias signierte Darstellung dieses Kampfes haben wir Br. Mus. B 210 (Gerhard A. V. 206, Wiener Vorl. 1888 VI 2), ähnlich dem vorigen, nur etwas andere Stellung. Aber gerade hier, wo die Namen beigeschrieben sind, trägt Achill nicht den bötischen, sondern den Rundschild.

[2]) Vgl. z. B. Millingen, Ancient unedited monuments pl. IV (später schwarzfigurig), wo Achilleus Rundschild trägt. Allein die Namen scheinen ziemlich gedankenlos beigeschrieben.

[3]) Über die Reliefs der altspartanischen Basis S. 11.

[4]) Vgl. die „sekyonische“ Vase Berlin 1147 (Mon. II 38).

[5]) Vgl. Furtwängler, Vasenmalerei I, S. 222.

[6]) Beide ohne Inschriften.

Es ist ganz klar, daß dieser Typus nicht so fest bleiben konnte, wie etwa die oben besprochenen von Aias und Achill. In den eben erwähnten Beispielen scheinen beide Helden charakterisiert, Achill durch den böotischen Schild, Memnon durch den Helmbusch.[1]) Im übrigen war es ein Zweikampfschema wie andere. Es läßt sich also vielfach nicht mehr sagen, ob der angenommene Typus zugrunde liegt.[2]) Die Unterscheidung der beiden Gegner durch den Helmbusch finden wir auch auf der bekannten melischen Vase,[3]) die wegen der Anwesenheit der Mütter nur auf Achill und Memnon gedeutet werden kann. Die Leiche des Antilochos war dem Künstler zu schwierig darzustellen, er zeichnete dafür nur seine Rüstung, um die ja vor allem gekämpft wird. Hier tragen beide Gegner den Rundschild. Bei dem hohen Alter der melischen Vase wird man danach den Rundschild für das Ursprüngliche bei diesem Typus halten. Allerdings scheint es, wenn man die erwähnte andere ionische Vase betrachtet, als sei Achilleus absichtlich auf die rechte Seite gestellt, um den böotischen Schild zur Geltung zu bringen (vgl. oben S. 427). Es ist also doch vielleicht denkbar, daß beide Vasen auf ein noch älteres Vorbild zurückgehen, auf dem Achill den böotischen Schild trug. Denn diesen haben wir ja auch für das ostgriechische Gebiet als ursprünglich angenommen. Eine Beeinflussung der jüngeren Vase durch festländische Vorbilder ist mir deshalb unwahrscheinlich, weil ich den Typus, Achill mit böotischem, Memnon mit Rundschild, noch auf einem weiteren ionischen Denkmal zu erkennen glaube, nämlich auf dem Wagen von Monteleone, wo auf der rechten Nebenseite der Kampf zweier Krieger über einem Gefallenen dargestellt ist. Memnon ist hier wie Gerhard A. V. 205 als Unterliegender bezeichnet durch die Verwundung. Die Abweichungen,

---

[1]) Es mag sein, daß dadurch das stolze Wesen des Helden, der nachher gedemütigt wird, angedeutet werden soll, und insofern hat die Bemerkung von Thiersch (Tyrrh. Amphoren 126) etwas Richtiges. Allein er geht zu weit, wenn er in solchen Erwägungen den Hauptgrund sieht, warum den hohen Busch so oft der Unterliegende erhält. Maßgebend war doch vor allem die künstlerische Absicht, durch den Helmbusch den freien Raum über dem Stürzenden zu füllen. Vgl. auch Mon. I 51 (Paris) etc.

[2]) Vgl. Gerhard A. V. 130; Canina, Veii Taf. 36. Zugrunde liegen mag dieser Typus auch bei der chalkidischen Vase Milani Monumenti scelti del R. Mus. d. Firenze Tav. I (Inschriften). Achill rechts, aber beide mit Rundschild und niederem Busch.

[3]) Conze, Melische Thongef. Taf. 3.

das Fehlen der Mütter, der anliegende Helmbusch bei Memnon, erklären sich aus der Rücksicht auf den Raum. Zu dieser Deutung paßt dann auch das Mittelstück des Wagens, für das sich uns nach der Analogie der attischen Beispiele die Deutung auf Thetis und Achill ergeben hat. Vielleicht kann man zur Stütze dieser Vermutung auch noch den kleinen Streif am Boden[1]) heranziehen. Hier glaube ich nämlich eine weitere Szene desselben Sagenkreises dargestellt zu sehen, die Gewinnung der Thetis durch Peleus. Wir haben dann links Chiron, offenbar nicht in Bewegung, sondern als Zuschauer, zur Andeutung, daß er dem Peleus das Mittel zur Bezwingung des Meermädchens verraten hat, wie auf den Vasenbildern.[2]) Dann folgt ein Flügeldämon, anscheinend nur zur Füllung des Raumes hinzugefügt.[3]) Endlich Peleus und Thetis. Diese nicht als Mädchen mit hinzugefügten, die Verwandlung andeutenden Tieren, wie auf den sonstigen Darstellungen, sondern verwandelt als Panther.[4]) Zugrunde liegt dasselbe Tierkampfschema wie auf manchen Darstellungen des Herakles im Löwenkampfe. Die Abkürzung erklärt sich aus Raummangel. Auf dem kleinen Streifen konnte der Künstler nicht Thetis und die — dann noch kleineren — Tiere um sie herum darstellen, er beschränkte sich also, da die Verwandlung die Hauptsache ist, auf eines dieser Tiere.[5]) Freilich ist eine solche Darstellung des Liebeskampfes bisher ohne Analogie und ehe wir eine solche haben, bleibt die Erklärung problematisch. Daß als Gegenstück zu diesem Bilde ein einfacher Tierkampf erscheint, wird man nicht als Gegengrund anführen wollen. Denn auch die Tierkämpfe sind nicht bedeutungslos, mögen ihre Typen auch aus dem Orient übernommen sein. Wie in der Dichtung

[1]) Br.-Br. 587, Text Fig. 14.

[2]) Vgl. Gräf, Jahrbuch I 201 ff. Chiron ist anwesend bei Nr. 13, 51—54, 59, 73, 75, 76, 94, Amphora, 1908 im Kunsthandel in Neapel; Mon. Linc. XVII S. 466 Tav. XXXIV (vom Herausgeber nicht erkannt; Peleus ausnahmsweise bärtig wie z. B. Gr. 40). Er gehört zum ursprünglichen Typus.

[3]) Ihn Eros zu nennen, ist nach Zeit und Typus nicht angängig. Man könnte etruskische Spiegel heranziehen, wo Thetis geflügelt dargestellt ist (Gräf a. a. O. 87—89), doch ist die Figur eher männlich.

[4]) Panther bei Thetis: Gräf a. a. O. Nr. 14 (B. M. B 215 S. 25, Fig. 33); 15, 40, 48, 53, 72, 73.

[5]) Der Panther ist nicht als weiblich bezeichnet; das pflegt aber auch auf den Vasen nicht der Fall zu sein.

die Löwen, Eber u. s. w. die Heldenkraft veranschaulichen, so auch offenbar vielfach in der Kunst. Und diesen Tieren stehen ja die dämonischen Wesen, der Kentaur, das Meermädchen, nicht so ferne. Ich habe diesen Erklärungsvorschlag nicht unterdrücken wollen, da uns die ionischen Typen bis jetzt so wenig bekannt sind, man also immer wieder versuchen muß, das Vorhandene besser zu verstehen.

Die zweite Nebenseite des Wagens mag die Entrückung, sei es des Memnon, sei es des Achill, bedeuten; sie kann aber auch aus dem Totenkult zu erklären und durch italischen Einfluß zu verstehen sein.[1])

Einen andern Typus von Achill und Memnon finden wir auf attischen Vasen. Achill mit böotischem Schild links, Memnon rechts stürzend, mit Rundschild: a) Wien, Masner 220;[2]) b) Gerhard, Etr.-Camp. V., Taf. *E* 13; c) Gerhard, A. V. 167. In dieser Anordnung auch rotfigurig: d) Robert, Szenen d. Ilias u. Aith. T. I (Inschriften).

VI. Auf der chalkidischen Vase Mon. I 51 mit dem Kampf um Achills Leiche hat der tote Achill den Rundschild. Dagegen gibt es Darstellungen, die man auf diese Szene deuten kann, wo Achill böotischen Schild trägt. Ich meine die Reliefpithoi aus Sparta,[3]) die, da zwei Exemplare dort gefunden sind, wohl auch dort gefertigt sind. Hier haben wir, nur mit vertauschten Seiten, dieselbe Anordnung wie auf der chalkidischen Vase. Rechts Aias, ihm gegenüber Glaukos, zwischen beiden die Leiche Achills, hinter Glaukos Paris. Der Krieger hinter Aias ist nicht zu benennen.

VII. Der Streit um die Waffen des Achill: Neapel 3375 (Annali 1865 *F*).[4])

---

[1]) Vgl. Furtwängler im Text S. 11. Ähnliche Zweikampfszene auf dem Dreifuß in Cambridge Bull. of the Metropolitan Museum II S. 39; doch ist hier der Sieger nicht hervorgehoben.

[2]) Hydria, tyrrhenischen Amphoren verwandt. In der sinnlosen Inschrift könnte man aus ϨƎꓘᒧIX ein ϨΥƎᒧIXA der Vorlage herauslesen.

[3]) Vgl. Annual Br. Sch. Ath. XII S. 292 Taf. IX. Dazu Le Bas, Voyage Arch. I Pl. 105 (nach Wace „from the same mould"). Eine genaue Abbildung des neu gefundenen Stückes für sich wäre wünschenswert. (Auf der Abb. bei Le Bas fehlen z. B. die Oberschenkelschienen.) Sehr nahe steht diesen Stücken das Fragment in Dresden Arch. Anz. XIII 139.

[4]) Dies ist die einzige sichere schwarzfigurige Darstellung der Szene. Die andern Darstellungen, die man darauf hat beziehen wollen, haben wahrscheinlich gar nichts damit zu tun. (Vgl. Furtwängler, Vasenmalerei I, S. 273.) Denn es ist nicht gut denkbar,

VIII. Übergabe des Schildes an Neoptolemos: Schale des Duris in Wien (Furtw.-Reichh. T. 54).

IX. Mit dem Schilde des Achilleus ausgerüstet dachten sich offenbar die Vasenmaler Neoptolemos, wenn sie auch ihm den böotischen Schild gaben in Darstellungen der Iliupersis,[1]) obwohl hier auch der Rundschild nicht selten ist.[2])

Endlich erwähne ich noch die strengrotfigurige Schale De Vergers Etrurie III pl. 38 mit Achills Auszug. Von weniger sicheren Darstellungen sehe ich ab. Die angeführten Beispiele genügen, um die allgemeine Verbreitung der Vorstellung, daß dem Achilleus der böotische Turmschild zukomme, zu zeigen.

Die Fälle, wo Herakles den böotischen Schild trägt, werden wir bei Betrachtung des hesiodeischen Gedichtes besprechen.

Eine auffallende Tatsache ist es, daß Amazonen sehr häufig der böotische Schild gegeben wird.[3]) Man sollte eher denken, daß diese leichtere Waffen hätten, wie sie zumeist den kleinen Helm tragen, wie sie später die Pelta bekommen. Man könnte meinen, die Ähnlichkeit der böotischen Form mit einer persischen (unten S. 492) habe dazu geführt, man könnte auch eine unteritalische Form des Barbarenschildes, die der böotischen ähnlich sieht (S. 500), heranziehen — allein ein Teil dieser Vasen ist älter als das Auftreten barbarischer Bewaffnung und die Amazonen sind in diesen Beispielen im übrigen ganz griechisch bewaffnet. Auch daß sie als Reiterinnen den Telamonschild nötig gehabt hätten, darf man nicht vermuten, da die altattische Kunst die Amazonen zu Fuß kämpfen läßt. Die Sache erklärt sich wohl so, daß man ihnen den Heroenschild gab, um das Schreckhafte der Mannweiber recht sinnfällig zu machen, sie als ebenbürtige Gegner der großen Helden zu bezeichnen.

daß man sich die Helden bei dieser Gelegenheit in voller Waffenrüstung gedacht hätte. Wahrscheinlich ist mit Jahn die Szene am amykläischen Thron Paus. V 18, 12 (vgl. Blümner-Hitzig zu der Stelle) heranzuziehen.

[1]) Bonn J. 45 (Gerhard A. V. 213); Röm. Mitt. III 108, 109 (beide in Würzburg); Athen 901; München J. 45 (Mon. I 34); Louvre *F* 222. Rotfigurig: Berlin 2175.

[2]) Berlin 3988 (S. Sabouroff 49); 1685 (Gerhard Etr. Camp. Vas. XX) etc.

[3]) Vgl. unsere Fig. 23, ein gutes frühes Beispiel, aus einer größeren Amazonomachie (unten S. 464) entlehnt und in das Schalenrund gezwängt. Im übrigen mögen ein paar Beispiele genügen: Br. Mus. B 518; 634. Mus. Greg. II 44, 1; 66, 4 (Pamphaios); München J. 328; 567; Vente Druot 1901 Nr. 18 Pl. I; Bologna 192; 322 (rotfigurig).

Wo der böotische Schild sonst noch einzelnen Helden gegeben wird,[1]) hat man meist keine bestimmte Absicht zu erkennen. Wenn ihn Ares auf der Françoisvase führt, wollte der Künstler wohl den gewaltigen Kriegsgott charakterisieren, dessen Kraft gerade in diesem Falle so schmählich versagt hat.[2]) Bemerkenswert ist, daß Athena den böotischen Schild nur ganz ausnahmsweise trägt;[3]) das beweist, daß sie zu der Zeit, als die Athener noch allgemein den böotischen Schild trugen, überhaupt noch keinen Schild hatte: ihre Schutzwaffe war die Ägis.

Einzelne Krieger mit böotischen Schilden erscheinen, namentlich zur Raumfüllung, auf den Vasen öfters.[4]) Im ganzen aber tragen die gemeinen Krieger den Rundschild, der böotische Schild ist eine Heroenwaffe.

Wenn also schon vom frühschwarzfigurigen Stile an der böotische Schild nicht mehr eine normale, dem Rundschild gleichberechtigte Waffe ist, sondern nur aus der Vorzeit übernommen, so wird auch seine formale Entwicklung auf den Vasen weniger einer wirklichen entsprochen haben, als von künstlerisch formalen Tendenzen beeinflußt sein. Von der früheren Entwicklung wissen wir nicht sehr viel. Wir haben oben bemerkt, daß in der Zeit zwischen dem geometrischen und dem schwarzfigurigen Stile eine Umgestaltung des Schildes erfolgt sein muß; diese ist vielleicht unter dem Einfluß des Rundschildes erfolgt. Einmal wurde die Wölbung des Schildes anscheinend stärker gemacht.[5]) Während ferner der Dipylon-

[1]) Äneas bei der Rettung des Anchises, offenbar unter dem Einfluß der Szene von Aias und Achill: Nikosthenes, Wiener Vorl. 1890 T. V 1b; Gerhard A. V. 231, 3; Mon. Linc. XVII Tav. 39 u. s. w. Menelaos: Vase in Philadelphia (s. u.), wo es einen besonderen Grund hat; Wien, Masner 237 B (ohne Bedeutung); Geryones: späte Lekythos J. H. St. XVIII 299; Kaineus: Mus. Greg. II 39, 2. Die Beispiele ließen sich noch vermehren, alles Fälle, wo der gewöhnliche Typus nicht den böotischen Schild zeigt, also auf die Ausnahmen kein Gewicht zu legen ist.

[2]) Bedeutungslos ist es, wenn Ares (und Kyknos) den böotischen Schild führt Wien, Masner 235, in einem Typus, wo dieser Herakles zukommt, oder im gleichen Typus Ant. Denkm. II 19, S. 7.

[3]) Berlin 1865 (wo die Ausnahme bemerkt), 1925; Wiener Vorl. 1889 T. III 1 (Amasis); Gerh. A.V. 97 (Würzburg). Neapel SA. 136 hat Athena den böotischen Schild als Wagenlenkerin.

[4]) Vgl. Gerhard A. V. 213 Rev. Öfter auf ähnlich schlecht komponierten älteren Vasenbildern — wie bei unserer Fig. 2 letzte Reste allgemeiner Verbreitung. Beim Innenbild z. B. J. H. St. T. 43.

[5]) Noch schwache Wölbung zeigt der Schild des von Undset (Ethn. Zeitschr. XXII Fig. 13c) publizierten Tonwagens. Die böotischen Schilde der Tonwagen haben sonst etwa die gleiche Wölbung wie die Rundschilde.

krieger seinen Schild auch im Kampfe (vgl. Fig. 22) immer so trägt, daß die Einziehungen vertikal sind, wird der böotische Schild oft so gehalten, daß die Einziehungen oben und unten erscheinen. Dies hängt mit der Handhabung zusammen. Ursprünglich nämlich wurde der Schild, wie sich aus der Darstellung einer böotischen Reliefvase[1]) ergibt, an einer den Einziehungen parallelen Handhabe gehalten. Diese Handhabe war vielleicht an der von uns angenommenen Spreize angebracht oder ursprünglich mit ihr identisch. Später brachte man die Handhabe quer in der Nähe des unteren Randes an (vgl. unsere Fig. 3). Mittels dieser und des Telamons konnte dann der Schild regiert werden. Wurde der Arm nun gehoben, so kamen die Einziehungen nach oben und unten. Später erst nahm man vom Rundschild den Armbug an (s. u.), den unsere meisten Beispiele zeigen.

Charakteristisch blieb dem böotischen Schilde der Telamon. Die Vasenmaler lassen ihn zwar vielfach weg, allein er wird in einer Reihe von Darstellungen sicher vorausgesetzt, nämlich überall, wo der Schild frei auf dem Rücken hängt. Schon besprochen haben wir den Typus des Wagenlenkers und den des von Aias getragenen Achill. Auch Reiter mit dem böotischen Schild auf dem Rücken finden sich.[2]) Selten kommt der Schild so getragen bei Fußkämpfern vor, so bei dem Menelaos einer Vase in Philadelphia,[3]) der den Schild auf den Rücken geworfen hat, um die Arme frei zu bekommen. Derselbe Grund liegt vor bei dem Hopliten unserer Fig. 12, der sich die Beinschiene anlegen will.[4])



Fig. 12. (München 604.)

[1]) B. C. H. XXII 499 Fig. 13.

[2]) Schon auf der Anm. 44 erwähnten geometrischen Fibel. Vasen: Louvre F 12, 19. München J. 46 (nicht ganz deutlich).

[3]) Vgl. Furtwängler Sitz-Ber. Münch. Ak. 1905 257 f.

[4]) München J. 604. Auf beiden Seiten die gleiche Darstellung.

Wenn schon in diesen Fällen die Angabe des Telamons nicht regelmäßig ist, ist sie bei vorgestrecktem, schon vom Arme gehaltenem Schilde äußerst selten. Am ausführlichsten und klarsten ist sie vielleicht auf einer Amphora des Andokides in Paris,[1]) von der ich leider keine genügende Abbildung geben kann. Ich gebe daher eine nur ganz schematische Skizze (Fig. 13). Die Linien a und b sind mit verdünntem Firnis gegeben; a ist der Schwert- b der Schildtelamon. Dieser ist am Schilde etwas oberhalb (in der Parierstellung hinter) der Mitte angebracht, wie es scheint nicht fest, sondern durch Ringchen hindurchlaufend, um eine möglichst freie Beweglichkeit des Schildes zu sichern. Durch das beide Punkte verbindende Stück wurde der Arm hindurchgesteckt, der weiter unten (vorn) durch einen zweiten Querriemen (c) gehalten wird; die Hand faßte die (hier nicht sichtbare) Handhabe. Vom Schild aus geht der Telamon über beide Schultern hinweg um den Hals. Dasselbe ist der Fall bei einer Amphora in Berlin,[2]) wo im übrigen die Angabe des Telamons nicht so klar ist.[3]) Auch bei einer Reihe von Wagenlenkerbildern liegt der Telamon offenbar über beiden Schultern.[4]) Es weicht dies vom mykenischen Brauch sowohl als von der bekannten Angabe Herodots (I 171, vgl. Reichel S. 9) ab, daß der Telamon *περὶ τοῖσι αὐχέσι τε καὶ τοῖσι ἀριστεροῖσι ὤμοισι* lag. Es fragt sich, ob es praktisch gut denkbar ist, daß der Schildriemen über beide Schultern lief. Hing der Schild auf dem Rücken, so bestand die Gefahr, daß der

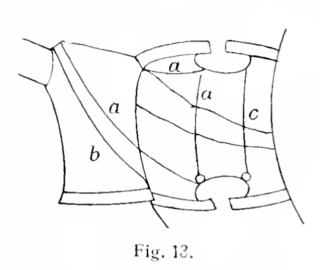


Fig. 13.

---

[1]) Louvre G. 1. Die Abbildung Amer. Journ. of Arch. 1. ser. XI (1896) S. 8 Fig. 5 ist unbrauchbar. Vgl. Pottier, Album II S. 135.

[2]) 1714 = Mon. III 24. Der Telamon scheint in der Nähe des unteren (vorderen) Randes befestigt. Auch hier kein Armbug.

[3]) Ganz unklar Bonn 75. Bei unserer Fig. 2 wird der Telamon der des Schwertes sein, obwohl dieses nicht angegeben ist. Bei Fig. 10 (Achill) ist, wie öfter in dieser Szene, der Telamon flüchtig angegeben.

[4]) Vgl. Mon. III 44; Tonwagen im Louvre B. C. H. XXIV S. 517 Fig. 4. (Gerhard A. V. 95 ist zu sehr ergänzt, um als Beleg dienen zu können). Die Profilansichten lassen natürlich nur die Lage auf der zugewandten Seite erkennen; wichtig ist eben, daß der Telamon öfter über die rechte Schulter geht.

Telamon hinaufrutschte und auf den Hals drückte. Um dies zu verhindern, mußte der Telamon besonders auf der Brust festgehalten werden, wie es eine Vase im Louvre[1]) zu zeigen scheint. Doch finden sich auch Darstellungen (z. B. Mus. Greg. II 6), wo der Telamon unter dem rechten Arme durchgeht in Übereinstimmung mit dem mykenischen und Herodot. Vielfach wird Flüchtigkeit des Zeichners anzunehmen sein.

Die Entwicklung des Schildrandes haben wir schon oben S. 437 f. besprochen. Den dreifachen Rand wie auf den Dipylonvasen zeigen später nur noch die Münzen von Salamis.[2]) Dagegen findet schon früh ein Einfluß des Rundschildes (vgl. unten) statt: von ihm stammt das Flechtband, das schon auf dem Votivschildchen von Olympia[3]) erscheint, welches im übrigen noch die stilisierte Dipylonform zeigt.

Fig. 14.

Die ionischen Beispiele böotischer Schilde (vgl. Fig. 14)[4]) zeigen — dem frühen Verschwinden aus dem Gebrauch entsprechend — viel weniger Verständnis für die Grundform als die attischen. Verwandtschaft mit ionischem zeigt Nearchos.[5]) Ebenso sind die Schilde, die Amasis zeichnet (Fig. 15, 16),[6]) mit ionischem zu vergleichen, mit prächtiger Dekoration und von schöner, wenn auch schon stilisierter Form. Weniger elegant ist die Form namentlich der Ausschnitte bei dem „Pseudoamasis" (Fig. 17),[7]) ebenso bei einer schon deshalb dem Amasis

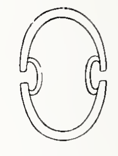


Fig. 15.

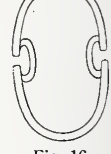


Fig. 16.

Fig. 17.

[1]) Daremb.-Saglio I, S. 1251, Fig. 1640 (Reiter Louvre *F* 12).

[2]) Vgl. oben S. 419. Dieser Zusammenhang ist Evans entgangen.

[3]) Ol. IV 1003; Herkunft natürlich unbestimmt. Bei Ol. IV 1004 scheint mir die Deutung auf einen Schild unsicher. (Dagegen könnte Delphes V Fig. 137 wirklich ein Schild — Dipylonform, ohne Ornament — sein.)

[4]) Gerhard 205. Dazu vgl. Wagen von Monteleone Br.-Br. 587 (Mitte sehr schmal). Besser die Form der spartanischen Reliefvasen (s. o.).

[5]) Oben S. 430 IIb.

[6]) 15: Wiener Vorl. 1889 III 1, signiert (Boston). 16: Adamek, Unsign. Vasen des Amasis Taf. I (Berlin).

[7]) Oben S. 432 IVa.

mit Unrecht zugeschriebenen Vase in London (Fig. 18).[1]) Nikosthenes hat noch eine mehr ursprüngliche, gestrecktere Form. Aber schon auf tyrrhenischen Amphoren, wo noch gute Formen vorkommen (Fig. 19)[2]) ist die Schildzeichnung vielfach sehr nachlässig, was im spätschwarzfigurigen Stil zur Regel wird.

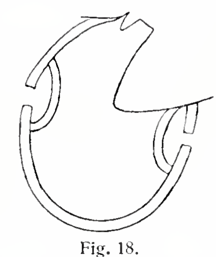


Fig. 18.

Ein ganz merkwürdiger Typus findet sich auf „affektierten“ Amphoren.[3]) Die hier erscheinenden Verbindungsstücke zwischen Rand und Einziehung haben offenbar gar keinen Sinn. Denn in Wirklichkeit war die Mitte ja gewölbt, während hier der Anschein erweckt wird, als läge alles in einer Ebene.

Die Profilansicht (S. 440) zeigt in der älteren Form[4]) beide Ränder in einer geraden Linie, während sie später einen stumpfen Winkel bilden.[5])

Im rotfigurigen Stile hat Andokides noch schön gezeichnete böotische Schilde verwendet.[6]) Auch im epiktetischen Kreis kommen solche noch vor.[7]) Die letzten Beispiele[8]) finden sich im Kreis der großen Schalenmaler Duris, Brygos. Hier ist die Form schon ganz degeneriert,[9]) der Gesamtumriß zuweilen mit dem Zirkel gezogen.[10]) In der folgenden polygnotischen Epoche mußte mit dem Abstreifen des archaischen, mit der Durchführung des neuen Stils, der neuen ionischen Bewaffnung, auch der böotische Schild verschwinden. Im wirklichen Gebrauch war er, wie wir sahen, schon lange vorher, schon im Laufe des 6. Jahrhunderts

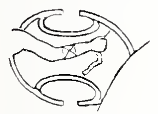


Fig. 19.

---

[1]) Br. Mus. B 197 (Cat. II Taf. VI). Von Adamek S. 41 dem Amasis zugeschrieben.

[2]) Thiersch, Tyrrh. A. Nr. 3 (Taf. I München 124).

[3]) Berlin 1715; Micali Storia 77/78 (Würzburg); Gerhard A.V. 117/18. Neapel H 2744.

[4]) Fig. 23. Vgl. den Ares der Françoisvase.

[5]) Fig. 9. Vgl. Wiener Vorl. 1888 T. VI 1 (Exekias).

[6]) Louvre G. 1. Schale in Palermo Jahrb. IV Taf. IV. Jünger wohl als Andokides, aber in der Schildzeichnung nahe verwandt, ist die Jahrb. X Taf. 4 publizierte Schale in München. Ähnlich Furtw.-Reichh. Taf. 74 unten (Br. Mus. B. 808).

[7]) Br. Mus. E 154. Louvre G 6 (von Epiktet signiert).

[8]) Ein Teil der rotfigurigen Stücke ist schon genannt. Vgl. noch Louvre G 263, 270. Furtw.-Reichh. 23 (*Παναίτιος καλός*); Hartwig, Meistersch. S. 92, Fig. 13b; Karlsruhe 244.

[9]) Vgl. Furtw.-Reichh. 54 (Duris).

[10]) Berlin 2294; Bibl. Nat. 538. Louvre G 66.

abgekommen — außerhalb Attikas schon viel früher. Er ist eigentlich, soweit unsere Kenntnis reicht, schon vom frühattischen Stil ab, eine Heroenwaffe. Dies beweist außer den angeführten Tatsachen der merkwürdige Umstand, daß man ihn, offenbar als Symbol gewaltiger Helden, schon sehr früh als Wappen, als Schildzeichen verwandte.[1])

Drittes Kapitel.

Der Rundschild.

Der böotische Schild ist verdrängt worden durch den Rundschild. Während von jenem sich Reste nicht erhalten haben und seiner Natur nach nicht erhalten konnten, besitzen wir Rundschilde oder Fragmente von solchen in einiger Anzahl. Die Ausgrabungen von Olympia[2]) haben allerdings gezeigt, daß ihre Erhaltung nur unter günstigen Umständen möglich ist: gelang es doch selbst dort trotz aller Vorsicht nicht, die Stücke unversehrt aus dem Boden zu nehmen. Die in Olympia beobachteten Schilde sind fast sämtlich von einerlei Typus und stammen wenigstens zum Teil[3]) von einer Weihung der Argiver und zwar, wie Furtwängler wahrscheinlich gemacht hat, von einem Siege über die Korinther, dessen Zeit sich leider weder aus der Überlieferung noch aus den Fundumständen, noch aus der Inschrift sicher bestimmen läßt;[4])

[1]) Schon frühattisch: Berlin 56 (Jahrb. II Taf. V Mitte, letzter Krieger rechts). Korinthisch: Berlin 1655 (Mon. X 4—5); Louvre *E* 621; Neapel Heydem. 658 (Phot. Sommer 11089); Mon. II 38 A (unsere Fig. 7); Gerhard A. V. 258. Diese Fälle sind wohl zu unterscheiden von denen, wo pseudoböotischer Schild erscheint. Als Analogie vgl. den Helm als Schildzeichen: Br. Mus. B. 571 etc.

[2]) Vgl. zum folgenden: Olympia IV S. 163 ff., wo mit Recht betont ist, daß derartige Weihungen aus wirklichen Gebrauchswaffen bestanden, was Greger S. 19 ohne Begründung leugnet.

[3]) Roehl, Inscr. Antiqu. 33. Wenigstens die Stücke aus dem Stadion werden von dieser Beute stammen.

[4]) Die Inschrift des wahrscheinlich aus dieser Beute stammenden Helms (jetzt bei Roehl Imagines inscriptionum antiquissimarum [3] S. 36, wo einmal A mit geradem Querstrich wie auf dem Schild deutlich) wird von Furtwängler S. 164 Anm. 1 auf den Anfang des 5. Jahrhunderts datiert. Eduard Meyer (Gesch. d. Alt. III 516) setzt die Weihung erst um 470, was mir nicht notwendig zu sein scheint.

über das Ende der archaischen Periode wird man jedoch nicht herabgehen dürfen.

Die Hauptcharakteristiken dieses Typus, wie sie Furtwängler in seiner Behandlung der Stücke festgestellt hat, sind: kreisrunder oder leicht elliptischer Umriß, flache Wölbung, horizontaler, mit mehrfachem Flechtband verzierter Rand. Das Material ist Bronze. Im Innern waren die Schilde gefüttert, worauf schon die geringe Stärke des Metalls hinweist und was durch die Stiftlöcher im Rand und dessen Übergreifen bestätigt wird. Auf der Innenseite war der Armbug angebracht[1]), ferner fanden sich noch kleine Bügel[2]), die nur zur Befestigung von Klapperblechen oder Troddeln gedient haben können; dagegen fanden sich keine Handhaben. Der Durchmesser der Schilde schwankt zwischen 0,8 und 1 m.

Es kann kein Zweifel sein, daß uns die olympischen Schilde den griechischen Rundschild, die *ἀσπίς*, veranschaulichen. Wir kennen den Typus auch außerhalb Olympias in ziemlich zahlreichen Beispielen.[3]) Dieselben Eigenschaften, wie bei den erhaltenen Stücken, finden wir auch bei den Darstellungen von Rundschilden, von denen die korinthischen zunächst zu vergleichen sind, da auch ein Teil der olympischen Stücke wahrscheinlich korinthisches Fabrikat ist. Die Schilde der korinthischen Vasen zeigen — an den Profilansichten[4]) erkennbar — den abgesetzten Rand und die gewölbte Schildfläche; im Innern den Armbug, der besonders gut zu den olympischen stimmt, ferner an drei bis vier Stellen herabhängende Troddeln, die man an den erwähnten kleinen Bügeln befestigt denken muß; nur zuweilen sind die Troddeln durch ein Band verbunden,[5]) das aber nicht ursprünglich korinthisch zu sein scheint. Zu dem Fehlen von Handhaben in Olympa stimmt, daß auf

[1]) Vgl. Olympia IV S. 165, 1014. Jünger ist der elegante Armbug Delphes V Fig. 367; die Form entspricht der auf rotfigurigen attischen Vasen des strengen Stils üblichen.

[2]) Olympia IV Nr. 1011—1013. Die mit Palmetten verzierten Stücke gehören vielleicht nicht zu „korinthischen" Schilden.

[3]) Vgl. Olympia IV S. 165. Delphes V p. 103 ff. Perdrizet weist mit Recht darauf hin, daß nicht alle diese Schilde in Korinth gefertigt sein müssen.

[4]) Mon. X 4—5. Profilansichten im Korinthischen selten.

[5]) Ant. Denkm. I 7, 15. Vgl. dagegen Mon. X 4—5 etc.

den Vasen diese deutlich als aus Band oder dergleichen bestehend charakterisiert sind. Auch die Größe des Schildes stimmt zu den erhaltenen.

Dieser Schildtypus findet sich außer im korinthischen, in den Hauptzügen übereinstimmend, überall in der archaisch-griechischen Kunst. Die meisten Varianten zeigt der Armbug. Ebenso wie im korinthischen findet er sich im chalkidischen.[1] Ganz einfach ist er auch im Protokorinthischen.[2] Anders im Ionischen. Hier können wir zwei Typen scheiden. Beim einen ist der Armbug auf die Mitte des Schildes beschränkt, wie im korinthisch-chalkidischen, aber an den Enden mit Palmetten oder dergleichen verziert.[3] Bei dem andern ist dieses Mittelstück auf ein durchgehendes, oben und unten den Rand berührendes Band gesetzt, das an den Enden ebenfalls verziert zu sein pflegt.[4] Manchmal scheint es, als beständen Band und Armbug aus einem Stück,[5] doch liegt da offenbar Nachlässigkeit des Zeichners vor. Das Band — ebenfalls aus Metall zu denken — hat offenbar den Zweck, dem Armbug einen festeren Halt zu geben, als es durch Befestigung in der Schildmitte geschehen konnte. Im attischen scheint der dem korinthischen entsprechende Armbug das ursprüngliche zu sein.[6] Aber schon vom tyrrhenischen an finden sich die ionischen Formen.[7]

Handhaben pflegen an jedem Schilde zwei vorhanden zu sein,[8] offenbar damit man den Schild jederzeit schnell ergreifen konnte, sowie wechseln, wenn eine Handhabe gerissen war.

---

[1]) Gerhard A. V. 190—91 (Bibl. Nat. 203) etc.

[2]) Ant. Denkm. II 44.

[3]) Klazomen. Sarkophage: Ant. Denkm. I 44. (Aus dem Ionischen von den Etruskern übernommen: vgl. Micali Mon. 25, 2.) Zu vergleichen die kleinen Bügel Ol. IV 1013. Palmette beliebtes Motiv für Henkelansätze etc.

[4]) Verziert: Klazomen. Sarkophage: Mon. Piot IV 7. Ohne Ornament: Siphnierschatzhaus: Delphes IV Pl. XIV. Caeret. Hydria: Br. Mus. Cat. II Pl. II. Kretisch: Amer. Journ. V (1901) Pl. XII, 4.

[5]) Ant. Denkm. II, 21, 3 (Daphnae).

[6]) Frühattisch: Berlin 56. Tyrrhenisch: Montelius Civ. Pr. 232 (Berlin).

[7]) Unsere Fig. 2 (Arme nicht hindurchgesteckt, wohl nur aus Nachlässigkeit — nicht einfaches Band). Amasis zeichnet alle nur möglichen Formen: Wien. Vorl. 1889 III 2.

[8]) Ionisch: Wagen von Monteleone. Attisch: München J. 57; Louvre *F* 57 *Eφ. ἀρχ.* 1886 *πιν.* 8; Jahrb. VII 185 etc.

Für den Arm war zuweilen ein besonderes abgerundetes Schutzleder angebracht.[1])

Der Rand ist auf den korinthischen und chalkidischen Vasen meist mit gravierten Kreisen verziert. In andern Vasengattungen erscheinen dafür auch aufgemalte Punkte.[2]) Man könnte darin eine Andeutung der Stifte sehen, mit denen das Erz auf der Unterlage befestigt war.[3]) Allein dagegen sprechen Darstellungen, wo die Verzierung etwas reicher ist. Die wirklichen Schilde waren, wie bemerkt, mit mehrfachem Flechtband geziert. Am nächsten kommt dem ein Schild vom Wagen von Monteleone,[4]) wo einfaches Flechtband erscheint. Mit dem Flechtband ist wieder das mehrmals auftretende Spiralband[5]) zu vergleichen. Auch tangentenverbundene Kreise, eine Abkürzung des Flechtbands, kommen vor.[6]) Eine große Mannigfaltigkeit des Ornaments findet sich im Protokorinthischen.[7]) Ferner begegnen uns Punkte, die in mehreren Reihen angeordnet sind.[8]) Alles das führt darauf, daß auch die einfachen Punktreihen nur eine Abkürzung des Ornamentes darstellen. Die Stifte treten in der Erscheinung des Schildes ganz zurück.[9])

Der griechische Rundschild hat einen einheitlichen Typus. Wo haben wir dessen Ursprung zu suchen? Besteht ein Zusammenhang mit anderswo erscheinenden Rundschilden? Bei oberflächlicher Betrachtung könnte der Rundschild als die einfachste Schildform erscheinen, die man darum überall selbständig hätte schaffen können; das ist aber

[1]) Siphnierschatzhaus. Dasselbe wohl gemeint bei den Schilden der Chigivase.

[2]) Tyrrhenisch: Thiersch S. 129; Aristonothosvase; Euphorbosteller; Conze, Melische Tongef. Taf. III; Daphnae: Ant. Denkm. II 21; B. C. H. XVII pl. 18 etc.

[3]) Vgl. Thiersch, Tyrrh. Amph. 129.

[4]) Bei böotischer Form — worauf es hier nicht ankommt (s. o.).

[5]) Ebenfalls auf dem Wagen von Monteleone. Attisch: Nearchos Wien. Vorl. 1888 T. IV 3. Reichel hat (Hom. W. S. 23) dieses Ornament unrichtig erklärt als Nahtverband; man darf ein solches Stück nicht isolieren.

[6]) B. C. H. XXII p. 500, Fig. 14. Näher steht dem Flechtband das Ornament des Zeusschildes auf der ionischen Vase Mon. VI/VII 78.

[7]) Chigivase. (Protokorinthisch öfter der Rand abgerieben, doch in Profilansicht [Jahrb. XXI Taf. 2] gut zu erkennen; meist ohne Ornament.)

[8]) Klazom. Sarkoph. Ant. Denkm. I 44; Mon. Piot IV 7. Vgl. B. C. H. XVII pl. 18.

[9]) Üder die Randornamente vgl. auch Greger S. 48, wo aber kein Versuch gemacht ist, zu scheiden zwischen dem Gebrauch der Wirklichkeit und den Umbildungen durch die Vasenmaler.

nicht richtig. Der Zweck des Schildes, den Körper möglichst vollständig zu decken, zumal wenn keine andere Schutzwaffe vorhanden ist, führt eher auf längliche Formen, die dann je nach der Angriffswaffe, gegen die man sich schützen will, modifiziert werden. Auch das Material der Schilde wird nicht ohne Einfluß auf ihre Gestalt bleiben, wobei man in den meisten Fällen nicht auf Rundformen kommen wird. Einem Holzschilde wird man kaum selbständig eine runde Gestalt geben, Felle und Häute führen ebenfalls meist zu länglichen Typen. Etwas anders ist es mit Flechtwerk, wo neben rechteckigen Formen auch runde leicht hergestellt werden können. Diese Erwägungen bestätigen sich, wenn wir einen Blick auf Schilde moderner Naturvölker[1]) werfen. Unter all den verschiedenartigen, uns zuweilen äußerst bizarr anmutenden Formen überwiegen die nicht runden weitaus. Dennoch kommen auch runde Typen hin und wieder vor, und zwar an so weit auseinanderliegenden Orten,[2]) daß an eine gegenseitige Beeinflussung nicht gedacht werden kann.

Solche Rundformen konnten sich, wie bemerkt, am leichtesten bei Verwendung von Flechtwerk ergeben, namentlich sobald man darauf ausging, den Schild so lang als breit zu machen, was zur größeren Beweglichkeit des Kriegers oder zur Verwendung auf Wagen zweckmäßig war. Sobald man nun dazu überging, Metall, Bronze, für die Schilde zu verwenden, konnte eine vorhandene Rundform unschwer beibehalten werden, da sich Metall leicht in diese Form bringen läßt; ja bei gleichmäßigem Treiben der Bronze von der Mitte aus mußte man von selbst auf die runde Form kommen. Nun ist der Ursprung der Bronze im Orient zu suchen.[3]) Von dort aus ist die europäische Bronzetechnik angeregt, von dort aus waren schon früh Schwert- und Dolchformen nach

[1]) Zahlreiche Beispiele im Berliner Museum für Völkerkunde. Eine zusammenfassende Behandlung dieser Schilde wäre eine lohnende Aufgabe. Vgl. Ratzel, Völkerkunde I S. 401, 501.

[2]) Bei den Hova (Fell) Wajaga (ebenfalls Fell, vgl. Führer durch d. Berl. Mus. f. Völk. S. 101) etc., mehr Anschluß an Naturform des Materials, meist nicht ganz rund. Geflochtene Rundschilde (Berlin III C 11598 etc.) kommen öfter vor. Bei den Eingeborenen Neuguineas Rundschilde aus Holz (nach geflochtenen Vorbildern?). Rundschilde auch bei den altamerikanischen Kulturvölkern (Ratzel, Völkerkunde III 672; mit herabhängendem Tuch wie bei den Ioniern [s. u.]).

[3]) Montelius, Kulturgeschichte Schwedens S. 73 ff., wo weitere Literatur angegeben.

Europa gelangt, lange vor dem Auftreten des griechischen Rundschildes. So liegt es nahe, auch diesen, bei dem ja die Bronze ein wesentlicher Bestandteil ist, aus dem Orient abzuleiten.

Zu diesen allgemeinen Erwägungen treten nun bestimmte Tatsachen. Der Rundschild tritt in der alten Welt an verschiedenen Orten etwa gleichzeitig zum erstenmal auf. Die altbabylonischen Kriegerdarstellungen[1]) zeigen noch keine Rundschilde. Ebenso fehlen sie in Ägypten noch im mittleren Reich,[2]) fehlen in den älteren Abschnitten der mykenischen Epoche. In Ägypten treten zuerst Rundschilde auf im neuen Reich, aber nicht in der Hand von Ägyptern, sondern bei den von Norden kommenden Barbaren und den aus diesen sich rekrutierenden ägyptischen Hilfstruppen. Es sind insbesondere die Schardana, die Pulsati und die Zakkara, die den Rundschild führen.[3]) Zur selben Zeit, gegen Ende des zweiten Jahrtausends, finden wir auch auf griechischem Boden den Rundschild (s. o. S. 406).

Die Identifizierung der erwähnten in Ägypten auftretenden Barbarenvölker, sowie ihre Lokalisierung ist zwar im einzelnen noch vielfach unsicher und umstritten; daß ihre Heimat im südlichen Kleinasien und auf den benachbarten Inseln (Kypros, Kreta etc.) zu suchen ist, kann nicht bezweifelt werden.[4]) Dazu stimmt, daß wir auf Kypros ein Beispiel des spätmykenischen Rundschildes gefunden haben. Daß die Träger der mykenischen Kultur, seien es Griechen oder ihre Vorgänger, den Rundschild aufgebracht hätten, scheint mir ausgeschlossen: vom mykenischen Turmschild gibt es keinen Übergang zum Rundschild. Man wird seinen Ursprung vielmehr im südlichen Kleinasien zu suchen haben. In dieser Gegend haben wir (bei den Hethitern) geflochtene Schilde gefunden; in Flechtwerk waren Rundschilde, wie oben bemerkt, leicht herzustellen. Hier ist auch der Einfluß der orientalischen Bronzetechnik, vielleicht schon vorhandener Bronzeschilde, am leichtesten denkbar.

---

[1]) Vgl. die „Geierstele“, Ed. Meyer, Abh. Berl. Ak. 1906 IV 84 f., wo angenommen, daß die Schilde Metallbeschlag hatten; hier auch bemerkt, daß die Verwendungsweise der des mykenischen Schildes verwandt. Der Typus ist verschieden.

[2]) Wilkinson, Manners and customs² I S. 198 ff.

[3]) W. Max Müller, Asien und Europa S. 328, 361, 365.

[4]) Vgl. zuletzt Körte, Pauly-Wissowa VI 733.

Erst von hier, wohl im Verlauf der großen Völkerverschiebungen dieser Zeit, wird dann der Rundschild nach dem Westen, nach Griechenland, gelangt sein.

Leider dürfen wir weder den ägyptischen Darstellungen der verschiedenen Barbarenvölker unbedingte Zuverlässigkeit zuschreiben — die fremden Krieger, die nur als Feinde auftraten, mögen vielfach nur aus der Erinnerung gezeichnet sein — noch sind die bis jetzt vorhandenen Abbildungen in allen Fällen genau genug.[1]) Etwas von den übrigen abweichend scheinen die Schilde der Schardana. Sie haben sowohl einen Armbug als eine Handhabe,[2]) während die Schilde der Seevölker aus Ramses III. Zeit nur eine Handhabe besitzen[3]) — ebenso wie wahrscheinlich die Schilde der Tirynther Kriegervase. Eine Besonderheit der Schardanaschilde sind auch die den übrigen fehlenden Buckel. Die ausgesprochene Wölbung und den abgesetzten Rand der späteren griechischen Schilde finden wir auf diesen ältesten Beispielen des Rundschildes noch nicht ausgeprägt.[4]) Auch sind die orientalischen Schilde allem Anschein nach in erster Linie Metallschilde, während beim griechischen Rundschild die Rindshaut immer ein Hauptbestandteil blieb. Dennoch wird man nicht bezweifeln, daß hier ein Zusammenhang besteht. Allein die Griechen haben den Rundschild nicht einfach aus der orientalisch-spätmykenischen Rüstung entlehnt, sondern die ältere Form fortgebildet: Ihre ἀσπίς ist gleichsam eine Kombination jenes Rundschildes mit dem ursprünglich griechischen Stierschild. Von jenem übernahm man die Form und das Metall, von diesem die Lederunterlage. Wenn man das Metall nur als Überzug verwandte, konnte man den Umfang des Schildes, ohne ihn zu sehr zu beschweren, so groß lassen, daß er dem Turmschild nicht allzuviel an Größe nachgab.

[1]) W. Max Müller, Asien u. Europa S. X, 2.

[2]) Vgl. Helbig, Hom. Epos ² S. 324, Fig. 124. Es ist anzunehmen, daß die Schardana diese Handhabung schon mitbrachten, denn die ägyptischen Schilde zeigen regelmäßig nur eine Handhabe: Wilkinson, Mann. and cust.² I 199. Gerade die Schardana konnten die ägyptischen Künstler gut studieren.

[3]) W. Max Müller, Asien u. Eur. S. 374; Phot. Sebah 779 (Thèbes Medinet-Abou).

[4]) Die Schilde der Tirynther Kriegervase haben einen Rand, aber anderer Art; der Schildtypus ist von dem späteren vollständig verschieden. Auf dem Griff von Enkomi ist der Schild nur durch konzentrische Kreise gegliedert.

Diese Neuschöpfung der griechischen ἀσπίς muß erfolgt sein in der Zeit zwischen der spätmykenischen, wo wir noch den „orientalischen" Rundschildtypus finden, und der früharchaischen, also in der geometrischen Epoche und zwar wahrscheinlich im ostgriechischen Gebiete. Im Westen vollzog sich zu dieser Zeit die Umwälzung, die wir als dorische Wanderung kennen. Sie hat anscheinend den Rundschild aus Griechenland zunächst wieder verdrängt: wieder wurde der Turmschild in einer vom mykenischen etwas abweichenden Form herrschend. Aber gegenüber der die Vorzüge von Rundschild und Lederschild vereinigenden ἀσπίς vermochte er sich auf die Dauer nicht zu halten.[1])

Das Vordringen des Rundschildes läßt sich am besten in Attika beobachten.[2]) Schon auf einer der älteren Dipylonvasen ist offenbar ein Rundschild dargestellt;[3]) allein das ist noch eine vereinzelte Ausnahme. Erst auf den jüngeren Vasen dieser Epoche treten zu den Dipylonschilden Rundschilde hinzu;[4]) dazu kommt noch ein dritter Typus, der nur in dieser Zeit auftritt und bald für immer verschwindet, nämlich rechteckige Schilde.[5]) Mit diesen läßt sich der zweite mykenische Typus vergleichen; allein der zeitliche Abstand ist doch zu groß und die Verwandtschaft der Typen zu allgemein, um einen Zusammenhang wahrscheinlich zu machen. Andererseits wird man nicht denken dürfen, daß dieser Typus eine rein künstlerische Erfindung der Vasenmaler sei, um in die Kriegerzüge mehr Abwechslung zu bringen. Es wird eine ephemere Form sein, ein Versuch etwa, den Dipylonschild an den Rundschild in Größe und Verwendbarkeit anzugleichen, der aber bald wieder fallen gelassen wurde.

---

[1]) Reichel geht in seiner Behandlung dieser Dinge (S. 48) von ganz falschen Voraussetzungen aus, nach denen allerdings die Entwicklung einfacher verläuft, indem der Rundschild einmal den Turmschild verdrängt. Aber das Einfache ist hier nicht das Richtige. Über die Zeitfolge vgl. zuletzt Furtwängler Sitz.-Ber. 1906, 480 ff.

[2]) Vgl. darüber Pernice Athen. Mitt. XVII 215.

[3]) Arch. Zeit. 1885, Taf. VIII 1. Schon nach der Handhabung kann es nur ein Rundschild sein; primitive Profilzeichnung.

[4]) Arch. Zeit. 1885, S. 139 (Wien).

[5]) Athen. Mitt. XVII, S. 215 (Reichel Fig. 25); Ann. Br. Sch. Ath. XII 82. Rechteckiger Schild einzeln: Scherbe erwähnt Athen. Mitt. XVII 216. Louvre A 519 (Album pl. 20) ist möglicherweise derselbe Schild dargestellt (oberer Streifen: einzelne Krieger mit von der regulären abweichender rechteckiger Körpergestalt, also wohl mit Schild [oder Panzer?]).

Der Dipylonschild verschwindet endlich ganz von den Vasen. Unsere Fig. 20 zeigt einen Napf mit Darstellung einer Art Waffentanz, wo nur rechteckige und runde Schilde erscheinen.[1]) Am Ende der Epoche herrscht dann der Rundschild allein.[2])



Fig. 20. (München.)

Auf diesen ältesten Beispielen pflegen die Schildträger auch bei Rundschild beide Arme frei zu haben; man wird demnach den Telamon zunächst beibehalten haben, wie er ja auch im Mykenischen und bei

[1]) München, neuere Erwerbung (St.-J. 22), Dm. 14,5 cm, Höhe 5,7 cm.

[2]) Arch. Zeit. 1885 S. 139 (Furtwängler) = Hirschfeld, Ann. 1872 Nr. 16 (Collignon-Couve 196 [894]); Arch. Anz. 1892, S. 100; Boston Phot. Baldwin 9606; Ἐφ. ἀρχ. 1903 S. 14 Fig. 7 (Eretria); dem Übergang zum Frühattischen gehört an Athen. Mitt. 1892 S. 214 Fig. 3 (Taf. X).

den Schardana vorkommt. Später kommt der Rundschild am Telamon nur noch ausnahmsweise vor (s. u. S. 497).

Das Auftreten der neuen Formen geht Hand in Hand mit dem Eindringen orientalischer Elemente in den Dipylonstil, was zu unserer Annahme von der östlichen Herkunft des Rundschildes stimmt.

Parallel mit der Entwicklung in Attika und von dieser beeinflußt muß die in Böotien vor sich gegangen sein. Ein instruktives Zeugnis besitzen wir dafür in einer Amphora in München, die aus Böotien stammt und aller Wahrscheinlichkeit dort gefertigt ist;[1]) unsere Fig. 21 und 22 geben Details. Hier haben wir die drei Formen vereinigt. Schon oben S. 421 haben wir bemerkt, daß der Rundschild relativ früh in Böotien eingedrungen ist, wir finden ihn hier auf Fibeln und Reliefvasen.[2])



Fig. 21. (München.)



Fig. 22. (München.)

In der Peloponnes fanden wir von der älteren Schildform nur wenig Spuren. Das frühe Eindringen des Rundschildes mag damit zusammenhängen,

[1]) München, Neuere Erw. Abbildung der ganzen Vase: Katalog einer Sammlung griechischer Vasen etc. aus dem Nachlasse des ... Professors Herrn P. M. (Auktion Helbing 1897), Nr. 1 „Aus Theben". Bemerkenswert der Mäander am Hals. Noch keine orientalisierenden Elemente. Die Krieger auf zwei anderen Wagen tragen Rundschild. Eigentümliche Ausbildung des Randes am Dipylonschild.

[2]) Fibel: Perr.-Chip. VII Fig. 130. Vase: Bull. Corr. Hell. XXII S. 497 Fig. 1

daß sich hier, in Argos und Korinth früh eine bedeutende Erzindustrie entwickelte (ebenso war das in Chalkis der Fall). Damit hängt zusammen die Bezeichnung der Rundschilde als argolisch und die Tradition, daß in Argos die ersten Schilde verwendet wurden.[1]) In der Gegend der Argolis ist möglicherweise auch die Aristonothosvase entstanden, wo nur Rundschilde erscheinen; ebenso auf Fragmenten vom Heraion.[2]) Auch die feinen protokorinthischen Vasen, die vielleicht in dieser Gegend, in Sekyon, gefertigt sind, zeigen fast nur Rundschilde.[3]) Aus Lakonien kennen wir die Bleifigürchen vom Menelaion, ebenfalls mit Rundschilden.[4])

Auf sicher kretischen Darstellungen der archaischen Zeit finden wir nur Rundschilde.[5]) Solche begegnen uns auch sonst auf den Inseln,[6]) bei den Ioniern in Kleinasien[7]) und den Barbaren des Hinterlandes (S. 491), ferner in Kyrene.[8])

Für die Griechen auf Cypern haben wir den Rundschild bezeugt durch eine Silberschale aus Amathus, die offenbar cyprisches Fabrikat ist.[9]) Hier erscheinen neben den Griechen, die namentlich an Helm

---

[1]) Über die „argolischen" Schilde handelt im wesentlichen richtig Reichel S. 50. Daß der Ausdruck vor der römischen Zeit nicht vorkommt (Paus. VIII 50, 1 stammt nicht aus Polybios, wie Plut. Philop. 9 zeigt; vgl. unten S. 503), mag auf Zufall beruhen. Die Schriftsteller der Kaiserzeit haben die Bezeichnung des damals antiquierten Schildes wohl archaisierend wieder aufgenommen. Für die klassisch-griechische Epoche hatten alle Schilde die „argolische" Form.

[2]) Argive Heraeum II Taf. 67. Vgl. Furtwängler, Berl. philol. Woch. 1895, 202; 1906, 791.

[3]) Oben S. 422. Sekyon: Furtwängler, Aegina I, 477; Washburn Jahrb. XXI 123. Der Aryballos Argive Her. II 185 ist (wie die Chigikanne) nach der Form korinthisch, nach der Dekoration protokorinthisch; er zeigt das sekyonische X. Dazu paßt dann das Vorkommen des Chimaerenabenteuers (Amer. Journ. 1900 Pl. IV). Starker Einfluß der Metalltechnik; an einem Orte, wo diese blühte, erklärt sich leicht das Vorherrschen des ehernen Rundschildes.

[4]) Catalogue of the Sparta Museum 226 ff. Vgl. auch Journ. Hell. Stud. XII Pl. XI. Über spartanische Schilde s. u. S. 468 f.

[5]) Ann. Br. Sch. Ath. XI 15 (Antiqu. Crét. pl. 43) Amer. Journ. 1901 Pl. XII, XIV u. s. f.

[6]) Conze, Mel. Thongef. T. III. Salzmann Nécr. de Camiros pl. 53.

[7]) Klazomenische Sarkophage.

[8]) Arch. Zeit. 1881, 12, 2; 12, 1.

[9]) Rév. arch. 1876 (XXXI) pl. 1 = Perr.-Chip. III p. 775 (Cernola-Stern Taf. LI). Vgl. v. Bissing im Jahrb. XIII S. 40, wo bemerkt, daß einzelne dieser Gefäße auf Cypern

und Schildzeichen kenntlich sind, Leute mit „cyprischen“ Schilden (S. 455); beide Formen sind also gleichzeitig, kommen aber verschiedenen Stämmen zu.

Der Rundschild wurde an Armbug und Handhabe am linken Arm getragen. Dabei entstehen für die älteren Künstler Schwierigkeiten, wenn die Krieger von rechts gesehen werden, der Schild also hinter dem Körper erscheinen müßte. Auf spätmykenischen Darstellungen entstehen daraus Unklarheiten.[1] Auf den Dipylonvasen dagegen hilft sich der Künstler dadurch, daß er den Rundschild wie die Dipylonform behandelt, d. h. vor den Körper setzt. Aber schon im Frühattischen erscheint er schon richtig hinter dem Krieger, wenn auch noch unbeholfen und inkonsequent.[2] Noch im eigentlich schwarzfigurigen Stil kommt es vor, daß die Schilde nach rechts schreitender Krieger aus Nachlässigkeit von der Außenseite erscheinen.[3] Diese Eigentümlichkeit finden wir auch sonst in der früheren archaischen Kunst, namentlich im peloponnesischen Kreise, so auf der Aristonothosvase, auf den Fragmenten vom Heraion (S. 452 Anm. 2), auf den spartanischen Bleifigürchen (S. 452 Anm. 4). Die Künstler sparten sich dabei zugleich die Mühe, den Körper darzustellen. Ganz offenbar ist dieser Zweck bei den korinthischen Vasen; namentlich die geschmierten Kriegerarybällen zeigen meist einen Zug nach rechts, dabei regelmäßig die Schilde von außen.[4] Diese Art der Darstellung findet sich auch außerhalb des griechischen Kreises.[5] Bald mußte man aber daran Anstoß nehmen. So haben die Meister der feinen

---

entstanden sein können, was in diesem Falle durch die Darstellung namentlich der Griechen gesichert ist.

[1]) So namentlich auf der mykenischen Kriegervase und Kriegerstele, aber auch auf der Tirynther Kriegervase. Beim Griff von Enkomi erscheint der Schild richtig hinter dem Krieger.

[2]) Berlin 56 (Jahrb. II Taf. V), wo das Schildzeichen des einen Kriegers auf der Innenseite erscheint.

[3]) Z. B. Auktionskat. Coll. F (Druot) Paris 1904 Nr. 118.

[4]) Vgl. München J. 927. Berlin 1054, 1054a, 1067—72, 1085; Athen 512; Wien, Masner 60. (Es kommt hier sogar vor, daß einfach eine Reihe von Schilden ohne Andeutung von Kriegern erscheint: Aryballos in Mailand.) Vgl. auch den Goldschmuck aus Korinth Arch. Zeit. 1884, T. VIII 6.

[5]) „Phönikische“ Silberschale aus Caere Perr.-Chip. III 780. Aus Gründen der Symmetrie bei Rundfiguren: Wagen von Strettweg (unten S. 475).

protokorinthischen Vasen, die ja überhaupt kleine Details liebevoll beobachten, die Schwierigkeit empfunden. Von innen den Schild darzustellen, war ihnen meist zu schwierig und unklar; auch wollten sie die Schildzeichen, auf die sie besondere Sorgfalt verwenden, zur Geltung bringen. Sie sahen sich also zu Verdrehungen des linken Armes gezwungen, um den Schild zugleich von außen und am linken Arm darstellen zu können.[1]) Solche Verdrehungen finden sich übrigens auch hier und da auf attischen Vasen.[2]) Selbst im Ionischen kommt die Verdrehung vor.[3]) Aus alle dem ergibt sich, daß Reichel (Hom. Waffen S. 47) unrecht hatte, das Vorkommen des Schildes am rechten Arm zurückzuführen „auf die persönliche Unvertrautheit der Vasenmaler mit der zu ihrer Zeit verhältnismäßig noch neuen Waffe“.

Wir haben gesehen, daß die *ἀσπίς* in ihrer charakteristischen Ausgestaltung eine speziell griechische Waffe ist. Es ist natürlich, daß sich diese „klassische“ Form nicht von vornherein überall durchgesetzt hat, sondern daß, namentlich an den Grenzen der griechischen Kulturwelt, zum Teil von Orientalischem beeinflußt, andere Typen daneben in Gebrauch kamen, die dann bald wieder verschwanden.

Im Museum des Louvre befindet sich ein Schild, der aus Idalion auf Cypern stammen soll.[4]) Er ist mit konzentrischen Kreisen verziert und zeigt in der Mitte eine charakteristische Unregelmäßigkeit der Dekoration. Zwischen den Kreisen befindet sich dreimal ein Ornament, bestehend aus einer Wellenlinie, in deren Ausbuchtungen kleine Kreise sitzen. Dieser Schildtypus läßt sich auch sonst nachweisen. Auf Fragmenten von Olympia findet sich das gleiche Ornament.[5]) In Delphi

---

[1]) Mélanges Perrot Taf. IV; Not. d. Sc. 1893, 441. J. H. St. XI Pl. II. Die Schildzeichen freilich gehen auf diesen Beispielen öfters nach rechts statt nach links. Seltener die Innenansicht: Chigikanne; Mon. Linc. XVII, 158 (neben zwei Verdrehungen). Selten auch die Profilansicht: Jahrb. XXI T. II.

[2]) Canina Veii Taf. 36; Bibl. Nat. 355; Athen 854B.

[3]) Klazomenisch: Ant. Denkm. I 46, 2 (wohl zur Abwechslung mit der Innenansicht).

[4]) Perr.-Chip. III p. 869, Fig. 636. Dm. 0,83 m.

[5]) Olympia IV 331 und 694. Vgl. Furtwängler im Text, wo das Stück von Idalion verglichen.

hat man ebenfalls Fragmente mit diesem Ornament gefunden,[1]) dazu ein anderes mit unregelmäßiger Kreisdekoration wie bei dem Schilde von Idalion.[2]) Das erwähnte Ornament ist zwar schon mykenisch,[3]) aber da es verhältnismäßig primitiv ist, konnte es auch selbständig neu geschaffen werden; in unserem Falle ist es, wie ich glaube, als Umbildung des Flechtbandes[4]) anzusehen, das wir als Schildornament schon oben kennen gelernt haben und noch weiter finden werden.

Der Schild von Idalion hat keinen figürlichen Schmuck; dagegen finden sich auf den Fragmenten aus Griechenland Friese hauptsächlich von Tieren, die zwar griechischen Stil zeigen, aber auch wieder an Cyprisches erinnern. Ein Tierfries findet sich nämlich noch auf einem andern aus Cypern stammenden Schild,[5]) der wohl sicher einheimisch-cyprisches Fabrikat ist, da er einen speziell dort gebräuchlichen Typus repräsentiert, der sich durch eine Spitze in der Mitte auszeichnet. Dieser findet sich bei primitiven cyprischen Terrakottafigürchen,[6]) ebenso auf der oben erwähnten Schale von Amathus, die aus demselben Grab stammen soll, wie der erhaltene Schild. Dieser besteht ganz aus Bronze, war aber anscheinend, worauf vier Löcher am Rande weisen, auf einer Unterlage befestigt. Doch scheinen diese Schilde nicht immer ganz mit Metall überzogen gewesen zu sein. Im Cyprus Museum befinden sich nämlich Schildbuckel aus Eisen, die offenbar zu Schilden dieses Typus gehörten.[7]) Wahrscheinlich waren im allgemeinen nur Mitte und Rand aus Metall. Der Ursprung des Typus ist wohl

---

[1]) Delphes V, 531—535 (pl. XVII), 528—530. Durch diese Stücke wird die Zugehörigkeit der olympischen zu Schilden gesichert.

[2]) Delphes V, Fig. 99, p. 25 und 103. Perdrizet vergleicht das Stück von Idalion.

[3]) Furtwängler, Mykenische Vasen S. 53. Olympia IV, S. 50, 1.

[4]) Zusammen damit gehört das von Sam Wide Athen. Mitt. XXII 246 (Fig. 12) besprochene Ornament. Zusammenhang mit Mykenischem ist auch hier nicht nötig anzunehmen. — Aus Flechtband entwickelt wohl auch das Ornament Ohnefalsch-Richter, Kypros Taf. 161, 11.

[5]) Rév. arch. 1876 (XXXI) pl. II = Cesnola-Stern Taf. LII (Perr.-Chip. III p. 871 Fig. 639). Dm. 0,305 m.

[6]) Cesnola, Cypriote Antiquities II, X, 74. Perr.-Chip. III pl. II; Ohnefalsch-Richter, Kypros Taf. 192, 15 (Wien. Arch. Anz. VII S. 115, Nr. 109, Reiter).

[7]) Myres, Catalogue of the Cyprus Museum S. 119, Nr. 3931/32.

in einer geflochtenen Form zu suchen.[1]) Die Schilde waren relativ klein.[2])

Das Randornament des Schildes von Amathus ist echtes, einfaches Flechtband. Dieses Ornament, sowie die Tierstreifendekoration finden sich nun aber auch auf Bronzeschilden aus Armenien, die dem 7. Jahrhundert angehören.[3]) Stilistisch aber stehen am nächsten „phönikische“ Bronzeschalen.[4]) Alles dies also weist auf Herkunft dieser Dekoration aus Vorderasien.

Auf die assyrischen Schilde,[5]) die sich in verschiedener Hinsicht mit den erwähnten Typen berühren, kann hier nicht eingegangen werden. Wir finden in Assyrien außer länglichen Formen auch Rundschilde und zwar größere — vielleicht etwas oval — etwa von der Bedeutung der griechischen Turmschilde,[6]) und kleinere mit konzentrischen Kreisen,

---

[1]) Vgl. die S. 446 Anm. 2 erwähnten Schilde Berlin, Völkerk.-M. III C 11598 mit ähnlicher Spitze. Geflochtene Rundschilde (ohne Spitze) scheinen manchmal auf „phönikischen“ Silbergefäßen (Perr.-Chip. III 779) dargestellt zu sein (durch gekreuzte Linien charakterisiert).

[2]) Nicht ganz richtig heißt es Perr.-Chip. III 777 über die Leute auf der Schale von Amathus: „Les assaillants de gauche ont tout l'air d'Africains; ils sont à demis nus et les boucliers minces à pointes saillantes qui les abritent mal ne peuvent guère être que de légères claies d'osier.“ Die Krieger sind nicht halbnackt, sondern tragen ein anliegendes Gewand; nur Arme und Beine sind nackt. Die Schilde (im Profil, da nur so die Spitze veranschaulicht werden konnte) sind im Durchmesser nicht kleiner gezeichnet als die der Verteidiger und daß sie schlecht schützen, liegt doch wohl am Unvermögen des Künstlers.

[3]) Vier Schilde im British Museum. Perr.-Chip. II p. 756 Fig. 415, Dm. 0,863 m. Inschrift des Königs Rushas von Urardha. Vgl. auch Helbig, Hom. Epos² S. 408. — Verwandt damit in der Dekoration (Tiere, Lotosband, Flechtband) sind Stücke aus Toprak-Kaleh am Van-See, die sich im Berliner Museum befinden (V. A. 805/6). Sie sind stark gewölbt, wie die Schilde in dem armenischen Tempel auf dem Relief Sargons (Perr.-Chip. II p. 410 Fig. 190), vgl. unten.

[4]) Namentlich Layard Monuments II pl. 60 (Perr.-Chip. II Fig. 407). Über die Herkunft und kunstgeschichtliche Stellung dieser Schalen vgl. v. Bissing Jahrb. XIII S. 28 ff. Die Verwandtschaft der Dekorationsart der Schilde mit der der Schalen hat Perrot a. a. O mit Recht betont; der Stil ist verschieden. Auf den Schilden pflegt Ober- und Unterseite durch die Richtung der Tiere unterschieden zu sein. Die Abb. Perr.-Chip. II 415 steht auf dem Kopf.

[5]) Maspéro, Hist. de l'Or. II S. 626 ff.

[6]) Etwa ²/₃ Körpergröße. Kegelförmig, regelmäßig im Profil dargestellt. Vgl. Perr.-Chip. II Fig. 31; Layard I 80. Öfter am Telamon: Maspéro H. de l'Or. II 627.

die in der Mitte eine Handhabe besitzen;[1]) sie sind aus Metall zu denken, während bei den größeren vielleicht nur Mitte und Rand aus Metall waren. Die Tatsache, daß schon im 9. Jahrhundert im mesopotamischen Kulturkreis, einem Lande ältester Metallkultur, runde Metallschilde in Gebrauch waren, fällt bedeutend für den orientalischen Ursprung dieser Schildform ins Gewicht, ebenso daß deutliche Zusammenhänge zwischen Armenien, Assyrien und Kypros bestehen, die dann weiterhin bis Griechenland reichen.

Ein weiterer seltenerer Typus des Rundschildes wird hauptsächlich vertreten durch die in der Zeusgrotte auf dem Ida in Kreta gefundenen Stücke.[2]) Aber auch in Olympia und Delphi haben sich Fragmente gefunden, die zu solchen Schilden gehört haben können.[3]) Das Charakteristische dieses Typus ist die Verzierung der Mitte durch einen Tierkopf. Dies weist uns auf den assyrischen Kulturkreis hin,[4]) wo wir Tierköpfe als Schildbuckel mehrfach finden. Dem Stile nach sind die Schilde phönikisch-syrischer Import oder wahrscheinlicher Nachahmung von solchem.[5])

Im übrigen zeigen sie das Flechtband und die Tierfriese, bei denen wieder Ober- und Unterseite durch die Richtung der Tiere unterschieden sind,[6]) wie die oben besprochenen Typen. Inwieweit sie wirklich in Gebrauch gewesen sind, ist nicht zu entscheiden; doch war das — sehr

---

[1]) $^1/_3$—$^1/_2$ Körpergröße. Vgl. Layard I 10, 17 (Fußgänger); 11, 32 (Reiter); Perr.-Chip. II p. 491, Fig. 221 (Wagenkämpfer). Eine Form aus Flechtwerk scheint den kleinasiatischen Untertanen der Assyrer ursprünglich eigen gewesen zu sein: Layard I, 68 ff. (vgl. Furtwängler, Athen. Mitt. XXI S. 7, 1); sie erscheint aber auch bei Assyrern: Layard I 83.

[2]) Museo Italiano II. Dazu aus Palaeokastro Ann. Br. Sch. Ath. XI Pl. XVI, 306.

[3]) Olympia IV 1006 (S. 163); ebenda ein weiteres Fragment erwähnt. Delphes V 523, 524.

[4]) Vgl. Furtwängler, Olympia IV S. 106, wo Köpfe aus Olympia angeführt sind, die zu solchen Schilden gehört haben können. Außer den dort angeführten Beispielen vgl. noch Layard I 13, 21 (hinten am Wagen hängend; nach einem derartigen Vorbild: Puchstein-Koldewey, Reisen in Kleinasien und Nordsyrien T. 46). Wichtig der Zusammenhang mit Armenien (Relief S. 446 Anm. 3).

[5]) Poulsen, Athen. Mitt. XXXI 386.

[6]) Mus. Ital. II Tav. IX; ebenso bei der Schale Tav. VIII (dagegen nicht bei der Tav. VII). Reichel S. 152[2] sieht diese Anordnung irrtümlich als Ausnahme an.

dünne — Metall auf einer Unterlage befestigt.[1]) Wichtig ist, daß uns diese Schilde Kreta in archaischer Zeit völlig unter orientalischem Einfluß zeigen.

Mit den betrachteten orientalischen Schilden hängt aufs engste zusammen ein Typus, den wir in Italien finden. Die Schilde, die uns aus älterer Zeit dort erhalten sind, gehören fast alle diesem Typus an. Er muß, da die weitaus überwiegende Zahl der Stücke aus Etrurien und aus etruskischen Gräbern stammt, als etruskisch bezeichnet werden.[2])

Furtwängler hat drei Gruppen unterschieden: eine geometrische, eine orientalisierende und eine, die beide Elemente vereinigt. Typologisch kann man scheiden zwischen Schilden ohne Flechtband und solchen mit Flechtband. Doch kommt z. B. der „Pferde"fries, der der zweiten Gruppe (außer 33, 17, 37, die Sphinxe haben, welche 32 mit „Pferden" vereinigt sind) eigen ist, auch bei der ersten (13) vor, andererseits die nebeneinander gesetzten Kreise außer bei der ersten Gruppe (12, 10, 22, 13) auch bei der zweiten (1). Beide Gruppen gehören aber auch dadurch eng zusammen, daß Stücke beider Art in demselben Grabe gefunden sind.[3]) Sie folgen offenbar nicht chronologisch aufeinander, sondern gehen nebeneinander her.

---

[1]) Mus. Ital. I Sp. 696. Der Schild Nr. 10 Tav. I hat indessen eine Verletzung, deren Erklärung durch Halbherr mir zu künstlich vorkommt; sie ist doch wohl im Kampf erfolgt.

[2]) Vgl. Furtwängler, Olympia IV S. 163. Zusammenstellung bei Orsi, Mus. It. II 102 ff. Zu seinen 21 Nummern kommen eine Anzahl hinzu: (22) Vetulonia Tomba del duce. Dm. 0,84 m Not. d. Sc. 1887 T. XIV = Montelius Civ. prim. 185.

(23) Cumae. Dm. 0,70 m. Mon. Linc. XIII 247;
(24—26) Cumae. Erwähnt Mon. Linc. XIII 246;
(27) Rom, Via Napoleone III (tomba 94). Dm. 0.97 (?) m. Mon. Linc. XV 145;
(27—30) Falerii-Narce (tomba 62). Dm. 0,9 m. Montelius 327;
(31) Chiusi. Berlin Inv. 6577. Furtwängler, Ol. IV 163 („17 nahe verwandt");
(32, 33) „Etrurien" Karlsruhe. Schumacher, Bronzen 709, 1, 2 (570/71);
(34—36) Berlin, Friedrichs 1008—9;
(37) Fundort unbekannt. Dm. 0,854 m. Burlington fine arts club, Exhibition Pl. VI Nr. 6;
(38) Olympia IV T. 62 Nr. 1007. Keine ganz genaue Parallele zu den etruskischen Stücken, aber vielleicht doch aus Italien.

Gemalte Schilde dieses Typus: Grotta Campana (Canina Veii tav. 32).

[3]) 2—9 tomba Regulini-Galassi.

Alle diese Stücke sind flache Bronzeschilde mit einem kleinen ὀμφαλός in der Mitte, der aus dem Metall getrieben und mit Strahlenornament versehen ist,[1] und dekoriert mit konzentrischen Kreisen. Bei den nicht rein geometrisch verzierten Schilden findet sich Anknüpfung nicht an griechische, sondern an orientalische Vorbilder. Charakteristisch ist auch das Flechtband der zweiten Gruppe, das einfach ist wie bei den orientalischen Schilden, nicht mehrfach wie bei den griechischen. Auch das Strahlenornament findet sich im Orient.[2] Bei dieser grundsätzlichen Verschiedenheit vom griechischen Schildtypus wird man nicht den etruskischen von ihm ableiten, sondern einen direkten Zusammenhang mit dem Orient annehmen. Das stimmt vortrefflich zu der alten, neuerdings wieder überzeugend begründeten Theorie, daß die Etrusker aus dem Osten eingewandert seien.[3] Dann hätten sie ihren Schild schon von dort mitgebracht.

Erkennen wir im etruskischen Schilde eine von der griechischen unabhängige Form, so fällt auch eine Hauptstütze für die Annahme Helbigs,[4] daß die Institution der etruskischen equites[5] eine griechische, von den Griechen nach Italien gebrachte sei. Die etruskischen equites werden selbständig von der Sitte des Fahrens zu der des Reitens übergegangen sein.

Der Rundschild, wie er uns in Vorderasien entgegentritt, entwickelt aus geflochtenen Typen,[6] die wir teilweise noch neben den Metallschilden vorfanden, durch Verwendung der Bronze, ist das Vorbild der griechischen ἀσπίς. Diese ist jedoch eigenartig ausgebildet einerseits

---

[1]) Eine Ausnahme bilden 11—13 (aus einem Grabe in Praeneste), wo das Strahlenornament fehlt; offenbar eine lokale Abweichung.

[2]) Vgl. die S. 456 Anm. 3 erwähnten armenischen Schilde in London.

[3]) Vgl. zuletzt Koerte bei Pauly-Wissowa s. v. Etruria (VI 733 ff.).

[4]) Zur Geschichte des römischen equitatus (Abh. d. bayer. Ak. I. Kl. XXIII, II S. 267).

[5]) Wie der in der Tomba del guerriero bestattete. Übrigens ist das aus dem Fehlen oder Vorhandensein von Wagenresten entnommene Argument Helbigs ganz unsicher. — Die Frage, ob die in den Gräbern gefundenen Schilde wirklich in Gebrauch gewesen sind, kann hier ausscheiden: auch „Totenschilde“ mußten sich an die wirklich gebrauchten anschließen. — Es scheint, daß die etruskischen Schilde im Gegensatz zur ἀσπίς nur eine Handhabe in der Mitte hatten (Helbig Hom. Ep.² 322).

[6]) Das Flechtband, das für fast alle diese Schilde charakteristisch ist, war wohl ursprünglich ein wirklich geflochtener Rand solcher Weidenschilde.

durch die Form — scharfer Unterschied zwischen Rand und Schildfläche —, die auf der Verwendung der Rindshaut als Unterlage beruht, andererseits durch das Ornament, das mehrfache Flechtband, das zwar offenbar das einfache der orientalischen Schilde zum Vorbild hatte, aber eine speziell griechische Schöpfung ist.[1])

Damit haben wir die Betrachtung der archaischen Schildformen, soweit sie für uns kenntlich sind, beendet. Die Hauptzüge der Entwicklung sind klar, wenn auch für manche Einzelheiten noch reicheres Material erwünscht wäre.

Viertes Kapitel.

Die Schilde im Epos.

Wie steht zu den in den vorhergehenden Abschnitten festgestellten Tatsachen der monumentalen Überlieferung die literarische Tradition? Diese wird uns repräsentiert durch das Epos. Es sind natürlich in erster Linie die homerischen Fragen, die hier berührt werden müssen. Eine Lösung der Probleme kann im Rahmen unserer Spezialuntersuchung nicht unternommen werden. Wir haben nur zu fragen, welche der bisher betrachteten Schildtypen wir am ehesten bei Homer erkennen dürfen.[2])

Die homerischen Probleme sind wenigstens bis jetzt durch die Entdeckung der mykenischen Kultur mehr verwirrt als geklärt worden. Man hat mit den Denkmälern wie mit dem Text in der willkürlichsten Weise operiert, ohne vorher für die Behandlung beider solide Grundlagen festgestellt zu haben. Die Arbeiten zu den Fragen der homerischen Bewaffnung kann man von diesem Vorwurf vor allem nicht immer freisprechen. In den hauptsächlich in Betracht kommenden

---

[1]) Vgl. Furtwängler, Olympia IV S. 109.

[2]) Von allen Fragen, die in das eigentlich philologische Gebiet gehören, sehe ich ab, da sie nicht in diese Untersuchung gehören. In der S. 402 erwähnten Arbeit von Ostern werden jene für sich eingehend erörtert.

Büchern von Reichel[1]) und Robert[2]) hat man doch oft den Eindruck, daß die Verfasser zu wenig unbefangen an die Dinge herantreten und sich durch vorgefaßte Meinungen von ihrer richtigen Einschätzung und Deutung abbringen lassen.

Reichel und Robert gehen von folgenden Prämissen aus:

1. Verschiedene Bewaffnung beweist verschiedene Abfassungszeit der betreffenden Partien.

2. Die altertümlichere Rüstung ist die mykenische, die jüngere die ionische.

Beide Voraussetzungen haben wir — speziell für die Schilde — auf ihre Berechtigung zu prüfen.

Außer den von Reichel und Robert herangezogenen Typen des mykenischen und des Rundschildes haben wir (S. 410 ff.) eine Schildform betrachtet, die in archaischer Zeit neben dem Rundschild in Gebrauch war, und die wir als eine dem mykenischen Schild verwandte Form, eine parallele Weiterbildung des alteuropäischen Turmschildes erklärt haben. Diese Form ist so alt, daß wir sie bei der Suche nach den homerischen Schilden nicht übergehen dürfen.

Es wird am zweckmäßigsten sein, zunächst zu prüfen, ob die Eigenschaften, die Reichel für den homerischen Schild ermittelt zu haben glaubt, ihm wirklich zukommen, und zu welchem der in Betracht kommenden Typen sie am besten passen. Sehen wir uns die von Reichel angeführten Stellen der Reihe nach an!

Auf S. 15 ff. des Reichelschen Buches werden zuerst die „Zeugnisse für Turmschilde" besprochen. Vom Nacken bis zum Schienbein (*Z* 117 ff.) reicht auch der Dipylonschild, so daß eine Verletzung des Schildes auch eine Verletzung der Kniee nach sich ziehen kann (*H* 270 ff.). Eine Beschreibung wie *N* 803 ff. paßt natürlich auf jeden großen Schild. Hier wird das Manöver mit der ἀσπὶς πάντοσ' ἐΐση ausgeführt, die nach

[1]) Homerische Waffen 2. Aufl. (posthum, was viele Schwächen des Werkes entschuldigt) 1901. Vgl. die Rezensionen der ersten Auflage von M. Mayer, Berl. Phil. Wochenschrift 1895, 213 und der zweiten von Furtwängler ebenda 1902, 449.

[2]) Studien zur Ilias 1901. Hier weniger in Betracht kommend, da archäologisch fast ganz von Reichel abhängig.

Roberts[1]) Ausführungen nur ein Rundschild sein kann. Dazu stimmt *N* 803 πολλὸς ἐπελήλατο χαλκός: der Turmschild pflegt keinen Erzbeschlag zu haben (s. o.). Auch vor dem Reif schützen (ξ 474 ff.) kann man sich unter dem Dipylonschild (der übrigens an dieser Stelle gar nicht den ganzen Mann zu decken braucht, da die Leute auch χλαῖναι und χιτῶνες zum Schutz haben; daß die Schilde nicht genügten, beweist ja gerade die Erzählung).

Σάκος ἠύτε πύργον (*H* 219; *Λ* 485; *P* 128) kann man gewiß auch den Dipylonschild nennen, ebenso ποδηνεκής (*O* 646).

N 611: Warum man nicht in einem Rundschild wie in jedem gewölbten Schild eine Streitaxt aufhängen könnte, ist nicht einzusehen.

Ἀμφιβροτής paßt auf den Dipylonschild ebenfalls; es wird als Beiwort des Schildes allerdings einmal (*B* 389) ganz allgemein gebraucht; allein das schließt das Vorkommen von Rundschilden nicht aus: der Dichter will ein epitheton ornans anwenden; ein für beide Typen passendes wäre zu farblos; so wählt er eines, das nur die eine Schildart charakterisiert — die schwerere, denn es soll ja die Mühe des Schlachttags geschildert werden. Über ὀμφαλόεσσα werden wir unten bei Besprechung des Agamemnonschildes reden; auch dieses Beiwort muß nicht auf den mykenischen Schild gehen.

Der Telamon (Reichel S. 26) beweist vollends gar nichts. Wir haben gesehen, daß der spätmykenische Rundschild am Telamon getragen wurde; daß er ferner bei dem Dipylonschild ebenfalls vorkommt und zwar öfter in derselben Anordnung[2]) wie im mykenischen. Wir haben also nicht nötig, die erwähnte Herodotstelle (I 171) zu pressen und Zeugnisse für den seit einem halben Jahrtausend verschollenen mykenischen Schild darin zu suchen. Es spricht gewiß ein gutes Stück Lokalpatriotismus aus diesen Ausführungen, aus denen nur erhellt, daß bei den Karern Helmbüsche, Schildzeichen und ὄχανα seit alter Zeit im Gebrauch waren. Und von was für Schilden spricht denn Herodot?

[1]) A. a. O. S. 3 f. Die Erkenntnis, daß bei Homer der Rundschild nicht zu leugnen ist, ist der Hauptfortschritt, den Robert Reichel gegenüber gemacht hat.

[2]) Übrigens sagt die Stelle *Π* 106 gar nichts über die Lage des Telamon; jeder, der am linken Arm einen schweren Gegenstand trägt, wird in der linken Schulter ermüden.

ἄνευ ὀχάνων ἐφόρευν τὰς ἀσπίδας: „die Schilde", also die bekannten und das konnten zu Herodots Zeit nur Rundschilde sein. Wenn er aber noch Turmschilde mit Telamon kannte, waren es böotische.

Was die κανόνες des Schildes sind, läßt sich, wie wir nach meiner Ansicht gestehen müssen, aus den beiden Stellen Θ 193 und Ν 405 einfach nicht erkennen. Ich hatte die Möglichkeit erwogen, ob nicht der obere und der untere Rand des Dipylonschildes damit gemeint sein könnten, allein dafür haben wir das Wort ἄντυξ (s. u.) und an beiden Stellen ist doch wohl eher an Rundschilde zu denken.

Wir kommen nun zur Handhabung der Schilde. Ich kann mich dabei auf die Stellen beschränken, denen wirklich einiges Gewicht zukommt; daß Schilderungen wie Μ 294, Φ 581, Λ 61 nichts für Turmschilde überhaupt beweisen, ist offenkundig. Daß man den Dipylonschild wie den homerischen auf den Rücken werfen konnte (Ζ 117, Λ 545), haben wir oben gesehen. Natürlich konnte er auch frei vor der Brust niederhängen, so daß der Krieger zwei Lanzen[1]) schwingen (Φ 162) oder sonst beide Hände verwenden konnte (Π 734). Dagegen muß ein Turmschild nicht unbedingt vorausgesetzt werden bei der Verwendung der großen Stoßlanzen: wenn die sieben Ellen lange Lanze des Hektor oder die Pelionesche Achills auch in Wirklichkeit kein Mensch οἷοι νῦν βροτοί εἰσιν schwingen konnte, durfte dies doch der Dichter bei den Helden der Vorzeit voraussetzen.[2])

Die übrigen von Reichel S. 32 und 33 angeführten Stellen gestatten ebenfalls die Annahme des Dipylonschildes. So verstehen wir auch das Niederfallen des Schildes Ν 223, Χ 419 (Reichel S. 35).

Was Reichel S. 34/35 über den Verlauf der Zweikämpfe anführt, ist auf die Kämpfe der archaischen Vasen ebensogut anwendbar. Auch der archaische Krieger kennt die σταδίη ὑσμίνη,[3]) auch er kämpft zuerst

---

[1]) Zwei Lanzen sind homerisch (Γ 18, Κ 76, Μ 298, Ν 241 etc.) und allgemein archaisch: vgl. für Turmschild die Dipylonvasen (Reichel Fig. 25, 51 etc.), für Rundschild die protokorinthischen. Dagegen hat der mykenische Krieger nur eine Lanze (Reichel Fig. 1, 2, 11, 17, 24).

[2]) Dagegen ist Ο 677 allerdings die Verwendung beider Hände angegeben; allein diese Kampfesweise ist deutlich als Ausnahme charakterisiert.

[3]) Diese zeigt das gewöhnliche Zweikampfschema: Melos, Rhodos, Korinth etc.; unsere Fig. 2.

mit der Lanze und greift erst dann zum Schwert[1]) oder zu Feldsteinen;[2]) auch bei ihm liegt der Schild am Halsansatze auf, wo er denn auch verwundet wird;[3]) auch er kann sich hinter dem Schilde ducken.[4])

Daß der Dipylonschild ebenso wie der homerische Turmschild dem Krieger oft sehr lästig fallen mußte (Reichel S. 37), ist natürlich. Aus diesem Grunde ließen die homerischen Krieger, wie Reichel aus manchen Stellen mit Recht schließt, den Schild auch gelegentlich während der Schlacht zurück. Reichel vergleicht „die mykenischen Kampfdarstellungen, wo Krieger mehrmals, und gerade die siegenden Helden, völlig schildlos auftraten. Man weise mir doch, wo derlei bei der ausgebildeten ionischen Hoplitie vorkommt und wie es bei einem kleineren Schilde, den im Gefecht nicht zu benutzen keinerlei Veranlassung vorliegt, vorkommen könnte?" Dieser Nachweis kann allerdings geführt werden: in der archaischen Kunst erscheinen öfters Helden ohne Schild im Kampf, die im übrigen vollständig gerüstet sind.[5]) Häufiger ist namentlich ein Typus, der einen Helden im Amazonenkampf zeigt; meist packt er die Amazone am Helmbusch. Wir dürfen den Helden Telamon nennen;[6])



Fig. 23 (München 1099.)

[1]) Es ist das allgemein antiker Gebrauch und eigentlich selbstverständlich. Der Schwertkampf zeigt immer größere Leidenschaft. Herakles führt denn auch mit Vorliebe das Schwert.

[2]) Über das Motiv in archaischer Kunst vgl. Furtwängler Aegina I S. 311.

[3]) Vgl. Benndorf, Heroon von Gjölbaschi 236[3]. Verwundungen tyrrhenisch: Karlsruhe 200 (Thiersch Taf. VI); Genf Fol. 156 (Thiersch 19).

[4]) Mon. X 4—5 (unterster Streifen) etc.

[5]) Abgesehen von Beispielen, wo das Fehlen des Schildes anders motiviert ist, wie bei der „Dolonie" der klazomenischen Sarkophage oder dem den Troilos verfolgenden Achill (oben S. 431) oder der Caeretaner Hydria Ann. 1863 E F; vgl. Mon. I 51, chalkidisch: Glaukos versucht den Leichnam des Achilleus wegzuziehen. Dieselbe Situation tyrrhenisch: Thiersch Taf. VI. Älter attisch dasselbe (?) Mus. Greg. II 90. Die Beispiele sind allerdings auf die ältere Zeit beschränkt, was aber vollauf genügt.

[6]) Inschriftlich: Louvre E 875 (mit Lanze; ebenda IEV . . ohne Schild mit Schwert) und Mon. XII 9 (Schwert). Tyrrhenisch: Thiersch 19 (Taf. II 2) 54. Unsere Fig. 23

dieser führt, wie bemerkt, sonst den böotischen Schild. Es stimmt also gut zu Homer, daß er den schweren Turmschild abgeworfen hat.

Die Ausführungen Reichels S. 57 ff. über die Beinschienen scheinen mir nicht überzeugend. Nach Reichel sollen die Beinschienen als Schutz gegen die Stöße des Turmschildes erfunden und erst später, als dieser Zweck wegfiel, in Rüstungsstücke umgewandelt worden sein. Beinschienen aus Metall kommen in der Tat erst mit der Einführung des Rundschildes auf: so finden sie sich spät mykenisch[1]) in Enkomi, wo wir auch den Rundschild gefunden haben. Sie fehlen in den Dipylongräbern, in einer Zeit also, wo der Turmschild herrschte. Ebenso fehlen sie bei unserer Fig. 2 bei den Leuten mit Turmschild (s. o.). Bei Homer, meint nun Reichel, seien ebenfalls noch keine Beinschienen aus Metall vorauszusetzen. Zugegeben, daß die Stelle *Η* 41, wo *χαλκοκνήμιδες* vorkommt, jung ist — obwohl das für den Ausdruck selbst zunächst nichts beweist —, wie sollte ein Dichter dazu gekommen sein, die Achäer *ἐϋκνήμιδες* zu nennen, wenn die *κνημῖδες* nur Gamaschen, nur Schutzhüllen gegen die Stöße des Schildes waren! Durch das Beiwort werden die Beinschienen als etwas Besonderes hervorgehoben. Die Stelle *ω* 228 f., die Reichel als Beleg für Lederbeinschienen anführt, spricht gerade gegen ihn. Laertes hat die *κνημῖδες* wirklich nur zum Schutz der Beine gegen Dornen; wenn sie ausdrücklich als *βοεῖαι* bezeichnet werden, so war das folglich nicht das gewöhnliche Material der Beinhüllen. Wenn wir also schon spätmykenische Bronzebeinschienen haben, werden wir solche auch für Homer voraussetzen dürfen. Zu beachten ist dabei immer, daß die Beinschienen nie ein absolut notwendiges Rüstungsstück gewesen sind, sie also bei Verletzungen am Knie nicht erwähnt werden mußten.

(München J. 1099) gibt den Typus als Schaleninnenbild. Vgl. oben S. 436. Übertragen auf andere Kämpfe: Louvre E 876; vgl. auch Berlin 2067.

[1]) Vgl. Karo Dar.-Saglio s. v. ocrea. Wie Reichel bemerkt, werden die Darstellungen der „Beinhüllen“ erst häufiger auf spätmykenischen Werken. Ob in den zitierten Beispielen lederne oder bronzene Hüllen gemeint sind, läßt sich nicht entscheiden; jedenfalls kommen sie hier zusammen mit Rundschild vor. Leder mag wirklich das ursprüngliche Material sein; allein auch da wird es zum Schutz gegen feindlichen Angriff verwendet sein.

Es ergibt sich aus den vorstehenden Darlegungen, daß Reichels These, bei Homer müßten fast überall mykenische Schilde angenommen werden, nicht stichhaltig ist. Wo nicht überhaupt an Rundschilde gedacht werden muß, können ebensogut Dipylonschilde vorausgesetzt werden. Wie kommt nun aber Reichel dazu, den Dipylonschild ganz auszuschalten? Es hängt dies zusammen mit einem Grundirrtum seines Buches, den Furtwängler in seiner Rezension dargelegt hat, der Gleichsetzung der spätmykenischen mit der Dipylonperiode. Denn daß der Dipylonschild auch „zu den ältesten Typen, die nur am Telamon getragen wurden", gehört, hat Reichel selbst bemerkt. Wenn nun für ihn dieser Schild dem mykenischen gleichzeitig war, mußte er natürlich, da er von der — unrichtigen — Vorstellung der Ausschnitte des Dipylonschildes beherrscht war, den mykenischen vorziehen, der jene Ausschnitte nicht hatte.

Es gibt nun aber auch Gründe, die direkt gegen die Annahme mykenischer Schilde bei Homer sprechen. Die homerischen Krieger führen den Streitwagen. Dagegen kennen wir kein mykenisches Beispiel, wo Krieger mit Schilden auf Wagen erscheinen (oben S. 407).[1] Es ist darum sehr unwahrscheinlich, daß, wie Reichel S. 38 annimmt, die Mykenäer den Wagen aus dem Osten entlehnt hätten, um ihre großen Schilde zu befördern.[2] Der Wagen gehörte eben mit zu einem vornehmen Hofhalt. Dagegen fährt der Dipylonkrieger wie der homerische mit dem Schild auf dem Wagen — wie auch in späterer archaischer Zeit die Helden dargestellt werden.[3]

Ferner muß doch in Betracht gezogen werden, daß zwar im spätmykenischen der Rundschild vorkommt, ein Nebeneinander von Turmschild

[1]) Im Gegensatz zu den Hethitern, wo der Schild zur Deckung der Bogenschützen nötig war.

[2]) „Die Bogenschützen . . . besitzen keinen Streitwagen" (Reichel S. 40); aber das hängt nicht mit ihrer Schildlosigkeit zusammen. Bogenschießen vom Wagen in archaischer Kunst eigentlich nur bei Verfolgung. Vgl. Furtwängler, Ant. Gemmen III S. 84 f., analog dem mykenischen Jagdbilde Ant. Gemmen T. II 8.

[3]) Aias führt keinen Wagen. „Als Insulaner", meint Reichel S. 39. Aber Odysseus? (Λ 488, Ψ 755). Aias ist der Einzelkämpfer κατ' ἐξοχήν ohne Mannen, darum zieht er nicht wie ein Heerkönig in die Schlacht. (Vgl. Wilamowitz, Homer. Untersuchungen S. 246.)

und Rundschild dagegen, wie in der späteren Dipylonperiode, in mykenischer Zeit nicht nachzuweisen ist. Dieses Nebeneinander finden wir aber, das kann nach Roberts Ausführungen und dem oben Angeführten nicht mehr bezweifelt werden, bei Homer. Ebensowenig kann bezweifelt werden, daß der homerische Rundschild fast durchweg (Ausnahmen unten) den späteren im dritten Kapitel betrachteten Typus der ἀσπίς hatte, den wir im mykenischen noch nicht sicher nachweisen konnten. Zwischen dem mykenischen Turmschild und dem älteren Rundschildtypus bestehen nun aber größere Unterschiede als zwischen dem böotischen (Dipylon-) Schild und der ἀσπίς. Diese beiden zeigen den Unterschied von Rand und Wölbung; auch der Rundschild hatte eine Lederunterlage. So erklärt es sich, warum bei Homer so oft die beiden Typen vermengt sind, „mykenische" Epitheta beim Rundschild erscheinen und umgekehrt, dieselben Helden bald mit Turmschild, bald mit Rundschild ausgerüstet sind, alles Dinge, die hier nicht weiter ausgeführt zu werden brauchen, die aber offenkundig sind und nur durch Annahme weitgehender Änderungen aus der Welt geschafft werden können, wie es vor allem Robert versucht hat.

Es scheint sogar, als werde auch bei Homer der Turmschild schon als eine Ausnahme betrachtet. Konstant führt ihn eigentlich nur Aias[1]) (vgl. oben S. 429). Bei ihm hebt der Dichter den Turmschild und seine Eigenschaften besonders hervor: vgl. namentlich Ξ 404, wo das δύω τελαμῶνε erklärt wird (Reichel S. 27), was nicht nötig wäre, wenn das allgemeiner Gebrauch gewesen wäre.[2])

---

[1]) Namentlich scheint mir das evident bei dem Zweikampf in *H*, wo Aias Turmschild (σάκος), Hektor Rundschild (ἀσπίς) trägt. Ich glaube, es läßt sich trotz vielfacher Vertauschungen auch schon bei Homer nachweisen, daß σάκος ursprünglich den Turmschild, ἀσπίς den Rundschild bezeichnete (S. 420). Aias als σακεσφόρος: Bacchyl. XII 104. Soph. Aias 19, vgl. Aias 576.

[2]) Von dem rechteckigen Schild, der neben Dipylon- und Rundform vorkommt, haben wir keine Spuren bei Homer. Allein er war ja auch ganz ephemer. Eher müßten wir, hätte Reichel recht, Spuren der zweiten mykenischen Form bei Homer erwarten. Reichel sagt allerdings (S. 18): „Vorausschicken muß ich noch, daß die Angaben des Epos keine Unterscheidung der beiden Haupttypen des mykenischen Schildes erlauben, wenn anders nicht etwa eine Spur davon in Ξ 371 fg. gefunden werden soll, was ich dahingestellt sein lasse." Wer die Stelle nachliest, wird etwas im Unklaren

Setzen wir mit Reichel das Aufkommen des Rundschildes in Attika ins 8. Jahrhundert, so dürfen wir seine Einführung in andern Teilen Griechenlands, namentlich in dem fortschrittlichen Ionien, schon beträchtlich früher ansetzen: Attika war ja gerade in Bezug auf die Schilde mit am konservativsten.[1]) Damit kommen wir aber in die Zeit, in der das Epos allen sonstigen Indizien nach zum größten Teil entstanden sein muß.[2]) Gewiß waren damals Erinnerungen, Traditionen und Überreste der mykenischen Zeit noch vorhanden. Allein die lebendige Anschauung, die die Dichter von der Bewaffnung und Kampfesweise ihrer Helden haben, konnten sie nur aus dem Leben und der Weise ihrer eigenen Zeit schöpfen. Wenn diese Zeit, wie wir annehmen, eine Zeit des Überganges vom Turmschild zum Rundschild war — diesen fanden die Hellenen bei ihrem Einrücken in Asien vielleicht schon vor — so erklären sich die Unklarheiten, die an vielen Stellen die Frage, ob Rundschild oder Turmschild gemeint sei, überhaupt nicht entscheiden lassen. Der Dichter verwendet die Schildform, die seinen augenblicklichen künstlerischen Zwecken am besten entspricht — ohne zumeist darnach zu fragen, ob die betreffende Person nicht an andern Stellen einen anderen Schild führt.

Bei der Annahme, daß der Dipylonschild der homerische sei, erklärt sich auch allein, warum auch im jüngeren Epos, in Odyssee, Kyprien, Thebais, zum Teil der Turmschild vorausgesetzt werden muß.

Der Turmschild war also noch lange nach „Homer" bekannt. Allerdings nicht so lange und allgemein, wie Reichel annimmt. Es liegt eine seltsame Inkonsequenz darin, daß er auf der einen Seite den homerischen Turmschild für mykenisch erklärt, andererseits doch annimmt, an einer Stelle Griechenlands hätte sich dieser Schild noch bis ins dritte Jahrhundert gehalten (S. 45): „Aber noch die in den Peloponnes eindringenden Dorer müssen den alten (d. h. mykenischen) Schild geführt haben, und zwar auch ausschließlich, denn die konservativen Spartaner behielten dieses Rüstungsstück angeblich bis Kleomenes III.

---

sein, worauf Reichel zielt. Oder heißt es, die Leute sollen die (demnach schlechteren und zu kleinen) Schilde des zweiten Typus zu Hause lassen? Das werden wenige glauben.

[1]) Im wesentlichen richtig urteilt über diese Fragen Perrot, Hist. VII 259 f.

[2]) Vgl. zuletzt Wilamowitz, Griech. Literaturgesch. S. 4 ff.

ununterbrochen als nationale Waffe bei.“ Vgl. Helbig, Hom. Epos[2] S. 643 und die dort zitierten Stellen, namentlich Plutarch, Kleomenes 11: *διδάξας αὐτοὺς ἀντὶ δόρατος χρῆσθαι σαρίσῃ δι' ἀμφοτέρων καὶ τὴν ἀσπίδα φορεῖν δι' ὀχάνης μὴ διὰ πόρπακος.* Das soll den Übergang von Telamonschild (bei Reichel = Turmschild) zu Bügelschild (= Rundschild) bedeuten. In der Tat eine praktische Maßregel, den Soldaten eine Lanze zu geben, die sie mit beiden Händen regieren mußten, und ihnen zugleich den Schild zu nehmen, der dazu paßte, indem er nicht mit der Hand gehalten zu werden brauchte! Abgesehen davon, daß die Gleichsetzung von *πόρπαξ* und *τελαμών* wohl falsch ist, steht doch bei Plutarch doch nur, daß der Schild früher am *πόρπαξ*, jezt an der *ὀχάνη* getragen wurde.[1]) Natürlich war es ein Rundschild. Daß aber die spartanischen Schilde schon in alter Zeit rund waren, beweisen die Figürchen vom Menelaion (S. 452). Es ist demnach nicht ausgeschlossen, daß auch die Verse des Tyrtaios fr. 11, 23 Bgk.[4], die so gut auf den Turmschild zu passen scheinen, auf Rundschilde zielen.[2]) Auf die großen Rundschilde der alten Zeit können sie in der Tat angewandt werden. Ist dies aber der Fall, so werden der Stellen, die man bei Homer auf Turmschild deuten muß, noch weniger.[3])

Nach alledem müssen wir Reichels Hypothesen über den homerischen Schild als unbewiesen und unwahrscheinlich ablehnen. Ganz anders ist Ridgeway vorgegangen.[4]) Auch er steht unter dem Einfluß bestimmter Hypothesen. Allerdings hat er mit vollem Recht den großen Unterschied betont, der zwischen mykenischer und homerischer Kultur

---

[1]) Vgl. die oben S. 439 und 462 zitierte Herodotstelle, wo der Fall ähnlich liegt. Eine so wichtige Neuerung, wie der Übergang von Turm- zu Rundschild hätte nicht übergangen werden können. Wir haben sowohl Rundschilde mit Telamon als auch — in jüngerer Zeit — Turmschilde mit Armbug.

[2]) Dafür spricht, daß die Krieger den Schild offenbar am linken Arm halten, worauf der Gegensatz V. 25 *δεξιτερῇ ἐν χειρί* hinweist. So Tsountas *Ἐφ. ἀρχ.* 1896, S. 17. Richtig Greger S. 31.

[3]) Über einen weiteren Fall, wo man ein Nachleben des Turmschildes vermuten könnte, vgl. unten S. 503.

[4]) The early age of Greece Vol. I 1901. Von den Rezensionen vgl. namentlich Sam Wide Berl. phil. Woch. 1902, 1231 und Myres Classical Review 1902, 68. Dieser nennt Ridgeways Behandlung der Schilde trotz einiger Ausstellungen „a valuable piece of work“.

besteht. Wenn er nun aber der Reichelschen Gleichung Homer = Mykenä die andere Homer = Hallstatt gegenüberstellt, wird man zweifeln können, ob er damit der Lösung der Probleme näher kommt.

Bis zu einem gewissen Grade wird man ihm zustimmen können: die Kultur der Dipylonzeit zeigt charakteristisch nordische Züge. Aber im einzelnen müssen die Einwanderer, die Ridgeway Achäer[1]) nennt, bald eine höhere Kulturstufe erreicht haben als ihre im Norden zurückgebliebenen Stammes- oder Kulturgenossen. In unserem Falle handelt es sich vornehmlich um folgende Fragen: 1. Wie sah der homerische Schild aus? 2. Kann man ihn mit dem der „Achäer" gleichsetzen? 3. Ist dieser Schild der Hallstattschild?

Der homerische Schild war nach Ridgeway kreisrund und hatte in der Mitte einen „umbo or central boss". Daß kreisrunde Schilde nicht ausschließlich, aber an vielen Stellen bei Homer vorausgesezt werden müssen, haben wir gesehen. Wie steht es mit dem umbo? Eine Hauptstütze für diesen sieht Ridgeway in der Beschreibung des Agamemnonschildes Λ 32ff. Da dieser auch sonst Besonderheiten bietet, wollen wir ihn zunächst für sich betrachten.[2])

Wir konnten in einzelnen archaischen Schildtypen cyprisch-syrischen Einfluß nachweisen. Aus Cypern stammt der Panzer des Agamemnon (Λ 19ff.); man kann annehmen, daß der Dichter auch seinen Schild sich in dieser Gegend gefertigt dachte. Reichel hatte sich soweit von einer unbefangenen Auffassung der Dichtung entfernt, daß er die Realität des Achilleusschildes durch die künstlichsten Interpretationen zu beweisen suchte, dagegen (S. 43) in dem des Agamemnon ein „Musterbild" sieht „wie so ein Ding aussehen kann, wenn es ein Dichter frei ‚erfindet'". Allerdings weicht der Schild von allen anderen homerischen ab, aber wenn er ein importiertes Stück war, ist das ganz natürlich, und ehe wir eine Beschreibung verwerfen, weil sie zu unsern Theorien nicht stimmt, müssen wir sehen, ob sie nicht an sich verständlich ist. Nehmen wir an, die Stelle sei ein junges Einschiebsel, so kommen wir erst recht in Verlegenheit: zu dem „klassischen" Bügelschild paßt die

[1]) Auf die ethnologischen Fragen, die durch Ridgeways Behandlung nicht wesentlich gefördert werden, kann ich nicht eingehen.

[2]) Zur Literatur vgl. Hentze im Anhang.

Beschreibung gar nicht.[1]) Wir wollen aber hier auf die Frage, ob die Stelle jünger als der Kern des — bekanntlich sehr alten — Λ ist, gar nicht eingehen. Bemerkt sei nur, daß man, wenn man die Schildbeschreibung verwirft, die ganze Rüstungsszene ausscheiden muß. Die Beschreibungen des Panzers und der Beinschienen sitzen allerdings nicht „fest“, d. h. man kann sie ohne weitere Änderungen streichen; aber bei dem Schwert V. 29/30 geht das nicht. Also kann auch der Schild nicht mit dem farblosen Verse 32 abgetan worden sein.

Ich muß die ganze Stelle hersetzen:

Λ 32 *ἂν δ' ἕλετ' ἀμφιβρότην πολυδαίδαλον ἀσπίδα θοῦριν*
καλήν, ἣν πέρι μὲν κύκλοι δέκα χάλκεοι ἦσαν
ἐν δέ οἱ ὀμφαλοὶ ἦσαν ἐείκοσι κασσιτέροιο
λευκοί, ἐν δὲ μέσσοισιν ἔην μέλανος κυάνοιο.
τῇ ἔπι μὲν Γοργὼ βλοσυρῶπις ἐστεφάνωτο
δεινὸν δερκομένη, πέρι δὲ Δειμός τε Φόβος τε.
τῆς δ' ἐξ ἀργύρεος τελαμὼν ἦν. αὐτὰρ ἐπ' αὐτοῦ
κυάνεος ἐλέλικτο δράκων, κεφαλαὶ δέ οἱ ἦσαν
40 *τρεῖς ἀμφιστρεφέες ἑνὸς αὐχένος ἐκπεφυυῖαι.*

Der Schild heißt *ἀμφιβρότη* und hat einen *τελαμών*. Das würde nach Reichels Anschauungen genügen, ihn zu einem mykenischen zu stempeln und dann besteht allerdings die Beschreibung aus „lauter Absonderlichkeiten“. Allein das formelhafte *ἀμφιβρότη* kann ja auch auf den Rundschild übertragen werden. Einen Rundschild am *τελαμών* kennen wir aus spätmykenischer Zeit auf Cypern wie auch sonst im Orient bei Schardana und Assyrern. Aus denselben Gegenden haben wir Schilde mit konzentrischen Kreisen kennen gelernt; der *ὀμφαλός* in der Mitte hat seine Analogie an den S. 457 besprochenen Tierkopfschilden. Man könnte sogar denken, daß sich der Dichter nach derartigen Analogien die Gorgo in der Mitte gedacht hätte, die in der Kunst damals kaum schon existierte; aber man wird doch vielleicht besser mit Furtwängler,[2]) der wie ich glaube mit Unrecht seine Ansicht von der Realität des

[1]) Robert, Studien zur Ilias S. 11, nimmt hier einen ionischen Rundschild an; aber auf solchen gibt es weder *κύκλοι* noch *ὀμφαλοί*.

[2]) Roschers Lexikon s. v. Gorgones (II 1702). Athen. Mitt. XXI 9.

Schildes zu gunsten der Reichelschen aufgegeben hat, V. 36 und 37 streichen müssen. Die Gorgo verträgt sich doch schlecht mit dem *ὀμφαλός* aus *κύανος* in der Mitte.[1]) Die *κύκλοι* scheint mir Robert S. 11 nicht ganz richtig verstanden zu haben, wenn er sagt: „Bei jenen italischen Schilden (vgl. S. 458) sind die Kreise und Buckeln selbst aus der Metallplatte durch Treiben herausgearbeitet. Bei dem Schilde des Agamemnon sind sie auf die Oberfläche aufgesetzt. Das ist für die aus Zinn und Kyanos gefertigten Buckeln wohl verständlich, aber für die weiter außen herumlaufenden Kreise von Erz nicht denkbar, wenn die Unterlage gleichfalls Erz war. Denn dann würde man sie gewiß durch Treiben hergestellt haben." Die *κύκλοι* sind nicht von den erhabenen Kreislinien zu verstehen, sondern von den dazwischen liegenden Flächen. Der Ausdruck besagt nichts weiter als: „die eherne Schildfläche war in zehn Kreise geteilt". Auch waren die Kreise wohl nicht außerhalb der Fläche, auf der die Buckel saßen, sondern die Buckel waren zwischen den Kreisen verteilt. Der Gegensatz *ἐν* — *πέρι* ist der von Oberfläche und Ausdehnung, nicht von Mitte und Umkreis. Für die *ὀμφαλοί* mag man die Schardanaschilde vergleichen. Mit Recht hat Helbig ferner auf das Vorkommen der Schlangenverzierung auf kyprischen Dingen hingewiesen (Hom. Epos[2] 383). Wir können demnach glauben, daß der Dichter für seine Beschreibung Vorbilder der Wirklichkeit hatte. Damit ist nicht gesagt, daß er einen genau seiner Schilderung entsprechenden Schild vor sich hatte. Namentlich hinsichtlich des kostbaren Materials mag er die Wirklichkeit gesteigert haben.[2])

Da der Agamemnonschild einen ganz eigenartigen, sonst bei Homer nicht vorkommenden Typus repräsentiert, darf man ihn nicht mit Ridgeway als Zeugen für die Beschaffenheit des gewöhnlichen homerischen Schildes verwenden. Allein der *ὀμφαλός* wird doch auch sonst noch zweimal[3])

[1]) Denkbar wäre, daß der Dichter an dieser Stelle von der Wirklichkeit plötzlich zu Gestalten seiner Phantasie übergesprungen sei, wie es ähnlich auch beim Heraklesschilde vorkommt.

[2]) Dafür spricht, daß die Buckel aus *κασσίτερος* und *κύανος* bestehen, den gewöhnlichen Materialien für besonders kostbare Gegenstände. Vgl. Helbig, Hom. Epos[2] S. 285[2].

[3]) *N* 192, wo Aias Hektors Schild trifft: *ὃ δ' ἄρ ἀσπίδος ὀμφαλὸν οὖτα*; *H* 267 Hektor trifft den Aias *σάκος ἑπταβόειον, μέσσον ἐπομφάλιον* (= *ἐπ' ὀμφαλόν*, vgl. Ameis-Hentze z. St.).

bei Homer erwähnt! Außerdem werden die homerischen Schilde wiederholt ganz allgemein als *ὀμφαλόεσσαι* bezeichnet (vgl. Reichel S. 21). Dieses Epitheton muß eine charakteristische Eigenschaft der Schilde hervorheben. Die Adjektiva auf *εις* bezeichnen, entsprechend dem lateinischen osus, eine Fülle;[1] *ὀμφαλόεσσα* ist demnach entweder soviel wie *πολλοὺς ὀμφαλοὺς ἔχουσα* oder *μέγαν ὀμφαλὸν ἔχουσα, εὐόμφαλος.*[2] Für die erstere Bedeutung hat man den Agamemnonschild herangezogen, der hier auszuscheiden hat. Bei der zweiten hat man früher an einen Umbo gedacht,[3] was Ridgeway aufgenommen hat. Allein ein solcher müßte eine ganz andere Rolle spielen. Denn der Umbo bedeutet eine ganz wesentliche Verstärkung des Schildes;[4] er müßte also bei Deckung, Getroffenwerden des Schildes etc. öfter als schützend erwähnt werden. Demnach wird auch der *ὀμφαλός* (wo *N* 192 der Schild verletzt wird!) nur eine bestimmte Stelle, den Mittelpunkt des Schildes bezeichnen, wie *α* 50 *ὀμφαλὸς θαλάσσης* nur die Mitte des Meeres bezeichnet, wie der *ὀμφαλός* des Körpers öfter zur Bezeichnung der Stelle einer Verwundung erwähnt wird (*Δ* 525 *N* 568 *Υ* 416). *Ὀμφαλόεσσα* wird sich am besten erklären, wenn man unter *ὀμφαλός* die Wölbung des Schildes versteht, etwas, was den griechischen Schild vor vielen Barbarenschilden besonders auszeichnet.[5]

Wenn wir also *ὀμφαλός* und *ὀμφαλόεσσα* ohne Annahme eines Umbo erklären können, hat es keinen Sinn, einen solchen für den homerischen Schild anzunehmen, da die Denkmäler nichts von einem Umbo wissen. Ridgeway glaubt allerdings den „achäischen" Rundschild auch dargestellt zu finden und zwar auf folgenden Monumenten: 1. der mykenischen

---

[1]) Vgl. Goebel de epithet. hom. in *εις* desin. Wien 1858. Brugman, Griech. Gramm. (I. Müllers Handb. II 1) S. 199. Kühner-Blass I 2 S. 298.

[2]) Die antiken Erklärer haben schon fast alle Bedeutungsmöglichkeiten herangezogen. Vgl. Schol. B T, *Δ* 148 (a) *τινὲς ὀμφαλοέσσας τὰς εὐομφάλους ὡς πύλας ποιητὰς* (*M* 470) *εὐποιήτους·* (b) *ὁτὲ μὲν οὖν αὐτὰς εὐκύκλους ὁτὲ δὲ ὀμφαλοέσσας καλεῖ τὴν ἀπὸ τοῦ κέντρου πρὸς τὸ τέλος τυπῶν αὐτῶν ἰσότητα, καὶ πάντος' ἔΐσας.* Dazu Hesych. s. v. *ὀμφαλόεσσα: . . . . καὶ ἀσπίδες ὀμφαλόεσσαι.*

[3]) Helbig, Hom. Epos² S. 319 ff.

[4]) Ein Umbo ist nicht, wie Reichel annimmt, „eine willkürliche Zutat, die da sein kann oder nicht", sondern ein integrierender Bestandteil des Schildes.

[5]) Die Alten (Anm. 2) suchten den Vergleichspunkt z. T. in der gleichmäßigen Rundung, die jedoch nicht so charakteristisch ist wie die Wölbung.

Kriegervase, 2. der mykenischen Kriegerstele, 3. der tirynther Kriegervase, 4. einem Figürchen aus Olympia.[1]) Bei der Heranziehung von 1—3 verfällt Ridgeway einem ähnlichen Irrtum wie Reichel, wenn er die Stücke von der eigentlich mykenischen Periode trennt und meint (S. 192): „There we see Mycenean craftsmen working under the influence of his new masters“ (d. i. den Achäern). Die Dinge gehören zwar in spätmykenische Zeit, aber doch nicht in eine neue Epoche. Aber selbst wenn Ridgeway Recht hätte, was wäre damit bewiesen? Daß die Schilde Rundschilde sind, ist zuzugeben (s. o.); aber von einem Umbo vermag ich nichts zu erkennen. Ridgeway hat denn auch später gegenüber Myres, der ihm denselben Einwand machte (a. a. O. p. 73), erklärt „There is not a word about the boss,“ [2]) obwohl seine Ausführungen jeder so verstehen mußte. Auch bei 3, wo es scheinen könnte,[3]) als habe der Schild des vorderen Kriegers einen Umbo, zeigt die Analogie des zweiten und andere Abbildungen,[4]) daß nur eine Verletzung vorliegt. Eher kann man die Andeutung eines Umbo bei 4 sehen. Ähnliches sehen wir auch bei andern derartigen Figürchen, wie sie sich z. B. in der Zeusgrotte des Ida auf Kreta gefunden haben.[5]) Mir scheint in allen diesen Fällen nur eine Ungeschicklichkeit des Künstlers vorzuliegen, der einen gewölbten Schild nicht darstellen konnte. Einen Umboschild dürften wir nur dann annehmen, wenn er auf Darstellungen, wo keine derartigen technischen Schwierigkeiten vorliegen, aufträte, also namentlich auf Vasen, wo er aber nicht vorkommt;[6]) denn die plastisch aufgesetzten Schildzeichen haben mit Umbonen nichts zu tun, da sie nur Schmuck sind. Auch bei den Bleifigürchen aus der Gegend von Sparta (S. 452) erscheint zuweilen etwas

[1]) Olympia IV 242.

[2]) Classical Review 1903, S. 85. Vgl. dagegen Early age S. 452: „Our next step will be to inquire from what region came the circular shield with a boss such as seen on the warrior vase, the stele, the fragment from Tiryns and the warrior from Olympia.“

[3]) Auf der Abbildung Schliemann Tiryns Taf. XIV.

[4]) So die von Ridgeway selbst S. 216 gegebene. Auf 1 sieht man auf dem Schild des ersten Kriegers (Furtw.-Loeschcke, Myk. V. T. XLIII) ein Ding, das aber seiner Form nach kein Umbo sein kann und im Text wohl richtig als Handhabe erklärt wird.

[5]) Mus. Ital. II Tav. XI.

[6]) Auch die tönernen Schildmodelle, die sich vielfach in Gräbern finden (Jahrb. XIV 118 ff., Athen. Mitt. XXVIII 224) zeigen nie einen Umbo.

wie ein Buckel in der Mitte,[1]) aber sein Fehlen bei andern sonst gleichartigen Stücken[2]) beweist, daß er rein ornamentale Bedeutung hat. Auch ist er für einen wirklichen Schildbuckel zu klein.[3])

Die Spuren des Umboschildes in Griechenland sind so unsicher und im besten Falle so vereinzelt, daß nicht anzunehmen ist, er sei zu einer Zeit einmal allgemein der herrschende Typus gewesen.

Nun zur dritten Frage. Wie steht es mit dem Hallstattschild? Daß dieser wie die späteren Keltenschilde einen Umbo hatte, soll nicht bezweifelt werden. Für seine Rundform kann Ridgeway eigentlich nichts Stichhaltiges anführen. Er nennt S. 432 ein Beispiel vom Glasinac: „That the Glasinac shield was not only furnished with a boss, but was also circular, is beyond question. Dr. Truhelka has had the kindness to inform me that from the appearence left in the grave by the decayed material of the shield and from the arrangement of the boss and other mountings there can be no doubt, that it was round.“ Man wird zweifeln können, ob sich die Reste eines ovalen Schildes immer so deutlich von denen eines Rundschildes unterscheiden lassen; darauf aber kommt es hier an. Im übrigen läßt sich mit der Angabe so lange nichts anfangen, als wir nicht wissen, in was für einem Grabe der gewaltigen Nekropole, die von der frühen Hallstattzeit bis in die spätrömische Epoche benutzt worden ist,[4]) diese Reste gefunden wurden. Das zweite Beispiel Ridgeways, der Wagen von Strettweg, beweist gerade das Gegenteil seiner Behauptung, denn die hier dargestellten Schilde haben zwar einen Umbo, sind aber nicht rund, sondern oval.[5])

---

[1]) Cat. of the Sparta Mus. Fig. 81, 4, 6, 9, 11.

[2]) Ebenda Fig. 81, 10, 12.

[3]) Tod-Wace haben sich freilich durch Ridgeways Hypothesen beeinflussen lassen (S. 230). „(The warriors) carry round shields with a central boss. The Macedonian shield was of this charakter (vgl. dagegen unten S. 501) and this shape of shield was typical of the Central European tribes. Therefore the makers of this leaden figures were invaders from the north. Probably they were Dorians.“ Wenn, wie die Verfasser annehmen, die Figürchen ins 6.—5. oder 4. Jahrhundert (was zu spät ist) gehören, müssen es doch Dorer sein!

[4]) Vgl. die Berichte in den „Wissenschaftlichen Mitteilungen aus Bosnien“.

[5]) Vgl. z. B. die Abbildung Hoernes Urgeschichte Taf. VIII, Fig. 14.

Es soll natürlich nicht geleugnet werden, daß der Rundschild zur Hallstattzeit in Europa schon weit verbreitet war.[1]) Allein es ist doch von Wichtigkeit, zu konstatieren, daß der Ovalschild daneben vorkam, wie ihn später die Kelten führen, und zwar gerade im eigentlichen Hallstattgebiet, daß gerade aus diesem östlichen Gebiete, aus dem der Einfluß nach Griechenland gekommen sein mußte, der Rundschild nicht sicher zu belegen ist. Nähme man einen solchen Einfluß, eine direkte Einwanderung von Hallstattleuten als Achaeer an, wie kommt es, daß in Griechenland der sicher hallstättische Ovalschild nicht vorkommt?

Der direkte Beweis Ridgeways muß also als mißlungen betrachtet werden. Aber er glaubt noch auf einem andern Wege zu denselben Ergebnissen kommen zu können (S. 455): „Neither from east, south, nor west did the circular shield with the boss find its way into Greece.“ Wir hatten im Gegenteil angenommen, der Rundschild sei von Osten zu den Griechen gekommen. Was kann Ridgeway dagegen geltend machen? Daß die Schilde der Libyer und Aegypter[2]) nicht die Rundform hatten, ist richtig. Auch in Syrien fanden wir in älterer Zeit bei den Hethitern keine Rundschilde. Dagegen trugen die Syrer (Kappadoker) in Xerxes' Heer anscheinend Rundschilde;[3]) das beweist natürlich nichts für die alte Zeit. Noch weniger aber ist für Ridgeways Ansicht beweisend, wenn Herodot angibt, daß die Assyrer (VII 63) *ἀσπίδας* u. s. w. *παραπλήσια τῇσι Αἰγυπτίῃσι* trugen. Die *Ἀσσύριοι* der späteren Schriftsteller sind mit den eigentlichen Assyrern nicht identisch.[4]) Deren Bewaffnung war zu Xerxes' Zeit — über hundert Jahre nach dem Falle ihres Reichs — längst verschwunden. Die alten Assyrer aber trugen, wie wir gesehen haben — Rundschilde.

[1]) Vgl. Lindenschmit, Mainzer Zeitschrift III (1868) S. 45. Evans, Ancient Bronze Implements und Montelius Strena Helbigiana 204 ff. Das Hauptverbreitungsgebiet dieser Schilde ist Nordwesteuropa, im Osten scheinen sie zu fehlen.

[2]) Ridgeway stützt sich hier nur auf den Bericht Herodots VII 61 ff., statt in erster Linie die Monumente heranzuziehen. Kap. 89, wo die Ägypter erwähnt werden, steht übrigens nichts von der Form der Schilde; doch sind wohl Rundschilde gemeint (vgl. S. 491); die Ägypter können später die Rundform angenommen haben.

[3]) Vgl. über die Völkerliste unten S. 491.

[4]) E. Meyer, Gesch. d. Altert. III S. 138 (*Ἀσσυρία* = Babylonien). Bei Herodot sind *Ἀσσύριοι* = *Σύριοι*.

Da wir Rundschilde aus dem Orient in genügender Anzahl kennen, fällt auch Ridgeways indirekter Beweis in nichts zusammen. Damit sind seine Hypothesen über den homerischen Schild für uns erledigt.

Wir haben von den homerischen Schilden noch den berühmtesten zu besprechen, den des Achilleus. Das zeitliche Verhältnis der Beschreibung des Achilleusschildes (Σ 477 ff.) zu der des Agamemnonschildes haben wir hier nicht zu untersuchen. Zu beachten ist nur 1. daß man schwer glauben kann, die Schilderung des Agamemnonschildes sei als Gegenstück zu der soviel ausgedehnteren des Achilleusschildes erdacht,[1] 2. daß diese ausgedehnte Schilderung in gar keinem Verhältnis steht zu der Rolle, die der Schild spielt — während bei Agamemnon dieses Mißverhältnis nicht vorhanden ist.

Beim Agamemnonschild haben wir ziemlich engen Anschluss an Vorbilder der Wirklichkeit angenommen. Wie steht es mit der Realität des Achilleusschildes? Gerade über diese ist der lebhafteste Streit entstanden. Nachdem Reichel schon geglaubt hatte, die Frage durch Aufdeckung von „Interpretationsfehlern" endgültig gelöst zu haben (S. 156 ff.), haben seine Kritiker die dafür angeführten Argumente widerlegt und man scheint jetzt ziemlich allgemein zu der alten Ansicht zurückgekehrt zu sein, daß der Dichter nicht ein Vorbild der Wirklichkeit beschreibt, daß der Schild nicht eine malerische, sondern eine dichterische Konzeption ist. Namentlich hat man hingewiesen auf die Szene mit der belagerten Stadt 509 ff.[2] — wie ich glaube mit Recht. Diese Szene bietet bei der Annahme der Realität unüberwindliche Anstösse. Daß die Beschreibung hier wie sonst immer wieder in Erzählung verfällt, ist an sich kein Anstoß und bei einer naiven Dichtung, die eigentlich nur erzählen, nicht beschreiben kann, selbstverständlich. Allein wie soll in unserm Falle die zu Grunde liegende Darstellung ausgesehen haben? Reichel sagt: „Dieser Moment ist der Höhepunkt

[1] Wie Reichel S. 43 annimmt.

[2] Vgl. namentlich Robert S. 19: „So schön wie die . . . Schilderung als Erzählung ist, . . . darstellbar wäre sie nur in einer ganzen Reihe von Szenen, wie wir sie auf dem pergamenischen Telephosfries finden oder kinematographisch und manches, wie die Meinungsdifferenz der belagernden Heere, ist dem Inhalt nach überhaupt nicht darstellbar."

der Schlacht, die weder nach der einen, noch nach der andern Seite eine Entscheidung verrät. Rückwärts deutend hatte der Künstler die beiden Späher noch auf ihrem Posten *ἀπάνευθε* gelassen, einen Teil der Feinde aus dem Hinterhalt der Berge zum Flusse niedersteigend, einen andern unter der Herde wütend gezeigt. Das ist ein durchaus malerisch empfundenes Bild". Das soll also die Grundlage dieser Erzählung sein: 516 die Städter ziehen aus; muß dargestellt sein, wenn überhaupt Realität anzunehmen: denn bei Ares und Athene (die doch nur im troischen Kriege Hauptfeinde sind) ist Material und Größe angegeben; die Götter sind vor dem Heere (*ἦρχε*) also kann dieses Heer nicht schon kämpfen. 522 setzen sich die Städter — dieselben wie die Ausziehenden — (*ἕζοντο*); dann kommt die Herde mit den Syrinx spielenden Hirten, also eine ganz friedliche Szene. Dann (527) laufen die Städter hinzu und töten die Hirten (529). Dann kommen die Belagerer herbei und die Schlacht beginnt. Diese letzte Szene müßte man sich unbedingt dargestellt denken, denn hier finden wir 539/40 die Bemerkung von der Lebenswahrheit der Darstellung. Wenn schon diese Szene sich schlecht mit der Anfangsszene zusammen als Bild vorstellen läßt (denn Ares und Athene kommen dann zwischen Ausziehende und Kämpfende, womit ihre bedeutungsvolle Stellung als Führer aufgeboben wird) so kann vollends die ganze Mittelszene überhaupt nicht dargestellt gewesen sein; und doch gäbe diese auch ein schönes malerisches Bild: die Städter im Hinterhalt (*εἰλυμένοι αἴθοπι χαλκῷ*, was wieder auf bildliche Darstellung deutet!) mit den Spähern (die bei Reichels Schilderung des Bildes doch völlig unverständlich wären), auf der andern Seite die fröhlichen, nichts ahnenden Hirten mit der Herde. Wenn die Schlacht dargestellt war, wo die Städter aus dem Hinterhalt hervorgebrochen sind und die Hirten getötet haben, war das alles nicht dargestellt. Also gerade ein so anschauliches Bild müßte Erfindung des Dichters sein. Wie viel einfacher erklärt sich alles, wenn wir das für die ganze Beschreibung annehmen! In der Phantasie des Dichters folgen die einzelnen Situationen aufeinander, jede stellt er sich als Bild lebhaft vor, jede sucht er lebendig zu beschreiben, natürlich so, als sei sie wirklich dargestellt. Für den naiven Hörer ist darin auch kein Anstoß, nur wer nun wirklich eine Darstellung des ganzen

als Bild zu rekonstruieren sucht, stößt auf die ausgeführten Schwierigkeiten, weil die Szenen eben nicht ein solches Bild wiedergeben. Ähnliche Schwierigkeiten kann man auch in andern Szenen finden.

Dagegen ist es auch wieder selbstverständlich, daß der Dichter seine Schilderung nicht ganz aus der Luft gegriffen haben kann. Er wird einerseits eingelegte Metallarbeiten gekannt haben, nach deren Vorbild er bei seinen Darstellungen dann die verschiedenen Materialien verwendet sein läßt. Andererseits wird er auch Kenntnis von figürlich verzierten Schilden gehabt haben, was ihn auf den Gedanken brachte, einen solchen Schild zu beschreiben. Aber dieser Schild übertraf weit alle diese Vorbilder, denn er war ja das Werk des größten Künstlers, den man sich denken konnte, des Gottes Hephaistos. Da konnte dann der Dichter die Wirklichkeit beliebig steigern, er konnte sich ein Bild der ganzen Welt auf dem Schilde angebracht denken, alles gebildet aus den kostbarsten Stoffen und doch wie lebend, ein Ideal, wie es ein irdischer Künstler nie hätte schaffen können.

Was der Dichter an Vorbildern auch gehabt haben mag, seine Schilderung gibt ein so unendlich bedeutenderes, daß man nicht von der Beschreibung eines Dings der Wirklichkeit reden darf. Freilich so klar dem unbefangenen Leser dieser Tatbestand sein sollte, so wenig haben sich manche Gelehrte dabei beruhigen können. Reichels Entdeckung von „Interpretationsfehlern" hat andere zum Suchen angeregt. So hat Swoboda[1]) einen weiteren Fehler in der Schilderung der belagerten Stadt aufzufinden gemeint. Aber diesen Fehler konstruiert er erst künstlich in die Erzählung hinein, indem er annimmt, die Herde gehöre den Städtern, und indem er von vornherein voraussetzt, der Dichter beschreibe ein wirkliches Kunstwerk. Dieses ist petitio principii und jenes widerspricht den klaren Worten des Dichters. Wenn an andern Stellen des Epos die Herden den Belagerten gehören, muß es denn immer so sein? Haben die Städter, denen die Zufuhr abgeschnitten werden kann, kein Interesse daran, Vieh zu rauben? Auch W. Klein[2]) glaubte einen Interpretationsfehler entdeckt zu haben, der noch „weit derberer Art"

[1]) Zeitschrift f. d. Österr. Gymnasien 51 (1900).
[2]) Geschichte der griechischen Kunst I S. 40.

sei, wie die von Reichel angeführten. Allein ich glaube, daß ihm wenige zustimmen werden; ich kann in der Szene 541 ff. nichts Komisches finden.

Es ist also daran festzuhalten, daß die Beschreibung, als poetisches Kunstwerk gefaßt, keine Anstöße bietet. Man wird bei der am eingehendsten von Helbig[1]) begründeten Ansicht bleiben müssen, daß der „Schild als Ganzes ein Gebilde der poetischen Phantasie" ist, daß aber im einzelnen wirkliche Vorbilder die Anregung gegeben haben mögen. Diese Vorbilder werden wir mit Helbig im phoenikisch-syrischen Kreise suchen, aus dem auch die von uns oben S. 454 ff. betrachteten Schilde stammen.[2]) Die Modernen suchen die Vorbilder freilich nicht in derartigen Dingen, sondern in Werken der mykenischen Kunst. Namentlich das Fragment des Silberbechers von Mykenae (Reichel Fig. 17) pflegt als Analogie herangezogen zu werden. Allein die Übereinstimmung ist doch zu allgemein. Gerade auf dem Becher sind die Verteidiger recht primitiv ausgerüstet, während sie auf dem Schild Σ 522 erscheinen *εἰλυμένοι αἴθοπι χαλκῷ*, also in „ionischer" Bronzerüstung. Mit Recht hat auch Hubert Schmidt[3]) darauf hingewiesen, daß die Beschreibung der Hesiodeischen Aspis eigentlich noch eine bessere Parallele zu dem Becher bietet als die homerische.

Wenn nun nach unserer Annahme der Dichter sich über die Darstellbarkeit von Einzelheiten seiner Schilderung nicht immer Rechenschaft gegeben hat, eines muß ihm klar gewesen sein: die Form des Schildes. Und die kann nur rund gedacht sein. Das beweist ganz allein schon der Okeanos; denn wie sollte man sich vorstellen, daß dieser, wie es bei einem mykenischen Schilde notwendig wäre, „beiderseits in einem Winkel einböge" (Reichel S. 152)? Reichel hat den Anstoß wohl gemerkt, ohne sich auf eine Erörterung einzulassen; er hat hier, wie in vielen Fällen, das richtige gesehen, ohne die Konsequenzen zu ziehen, die seine Theorie allerdings umstoßen mußten. Demgegen-

[1]) Hom. Epos² 395—416. Ich halte die meisten seiner Argumente auch jetzt noch für stichhaltig.

[2]) Dieser Gedanke hat auch Murray bei seiner im übrigen verfehlten Rekonstruktion (History of Greek Skulpture I S. 44) geleitet.

[3]) Satura Viadrina S. 106.

über hat es kein Gewicht, wenn der Schild mehrmals[1]) σάκος genannt wird, da die oben S. 467 angenommene Bedeutungsverschiedenheit von ἀσπίς und σάκος ja nicht immer durchgeführt ist.[2]) Einen Telamon konnte auch ein Rundschild haben. Die doch eigentlich ziemlich klaren Worte, mit denen die Herstellung des Schildes beschrieben wird (478 ff.):

> ποίει δὲ πρώτιστα σάκος μέγα τε στιβαρόν τε
> πάντοσε δαιδάλλων, περὶ δ' ἄντυγα βάλλε φαεινὴν
> τρίπλακα μαρμαρέην, ἐκ δ' ἀργύρεον τελαμῶνα.

hat Reichel (S. 148) völlig mißverstanden. Jeder unbefangene Hörer wird die Stelle so verstehen, daß Hephaistos den Schild von der Mitte aus treibt und um ihn herum die ἄντυξ τρίπλαξ legt. „Über ihn her" übersetzt Reichel. Über wen? fragen wir, wenn ἄντυξ selbst erst die Schildfläche ist.[3]) Über die angebliche (in der Beschreibung nicht erwähnte) Lederunterlage? Auf die kann sich doch nicht παντόσε δαιδάλλων beziehen.

Leider hat Reichel die Stelle nicht mehr ausgeführt (S. 22, 1), an der er nachweisen wollte, daß ἄντυξ Wölbung und nicht Rand bedeute. Hier kommen wir mit der Bedeutung Rand viel besser aus.[4]) Man beachte die Parallele περὶ — ἄντυγα, ἐκ — τελαμῶνα, beides Dinge, die nicht zum eigentlichen Schildkörper gehören; dann 481 αὐτοῦ — σάκεος, die Schildfläche selbst. Wie man sich die ἄντυξ τρίπλαξ zu denken hat, ist nicht sicher auszumachen. Die Deutung Loeschckes[5]) auf ein dreifaches Flechtband,[6]) scheint sprachlich unmöglich[7]) und ist auch von

[1]) Σ 478, 609, 481, 608. ἀσπίς heißt er 459.

[2]) Auch Σ 192 f., die Reichel S. 147 heranzieht, beweisen nichts für Turmschild. Es handelt sich doch nur um eine besonders große Waffe, die zugleich den Panzer ersetzen konnte.

[3]) περί kann hier nicht so verstanden werden wie Λ 33 (oben S. 471), denn es steht hier im Gegensatz zum eigentlichen Schild, dort bezeichnet es ein Teil davon.

[4]) Ebenso Ζ 117 f. Der Rand ist das, was Hektor trifft; πυμάτη bezeichnet nicht den äußersten Teil der ἄντυξ-Wölbung, sondern das „Herumlaufen" der ἄντυξ außen um den Schild (= περὶ-θέειν).

[5]) Arch. Zeit. 1883, S. 159.

[6]) Wie Journ. Hell. Stud. XIII 253.

[7]) Helbig, Hom. Epos² S. 189; vgl. Studniczka, Beitr. z. altgriech. Tracht S. 74 Anm. 10.

Furtwängler, der sie zuerst gebilligt hatte, wieder aufgegeben worden.[1]) Dagegen hat vielleicht Helbig[2]) Recht, daß man an drei Metallstreifen denken könne, die längs der Peripherie des Schildes nebeneinander herliefen. Denn einen solchen dreifachen Rand finden wir ja auch beim Dipylonschild, von dem er leicht auf den Rundschild übertragen werden konnte. Fassen wir ἄντυξ als Rand, so bieten 481/2 keine Schwierigkeit mehr. Die fünf πτύχες sind aus Metall zu denken, natürlich nicht in der Weise wie der Interpolator Υ 269—272 es sich vorgestellt hat. Die Welckersche Theorie, daß die Schichten nach oben zu an Umfang abgenommen hätten, ist nicht haltbar;[3]) diese falsche Auffassung geht allerdings schon ins Altertum zurück; denn mit Recht hat Brunn[4]) Aristides I p. 459 D herangezogen. Diese Stelle ist aber kein Zeugnis für wirklich vorhandene Schilde, sondern sucht nur Homer zu interpretieren.

Betreff der allgemeinen Disposition der Bilder enthalten die Ausführungen Kleins[5]) einen richtigen Gedanken: Der Vers 483 gibt in der Tat das Programm für die ganze Schildbeschreibung. So erklärt es sich, warum scheinbar nur der Himmel 484—489 näher beschrieben ist. Andernfalls kämen Erde und Meer zweimal vor, ohne daß man sie sich für das „Mittelbild“ anders vorstellen könnte, als sie 490 ff. geschildert werden. Dann versteht man auch warum — trotz aller Erklärungsversuche wird das jeder unbefangene Hörer zugeben — nur die Dreiteilung Himmel Erde Meer in der Schilderung klar zu Tage tritt. Wir müssen darauf verzichten, eine bestimmte Bildverteilung im einzelnen zu supponieren und danach etwaige Interpolationen auszuscheiden.[6])

Die homerische Schildbeschreibung hat einen gewaltigen Einfluß ausgeübt. Durch sie wurde der Prachtschild ein charakteristisches Attribut

[1]) Berl. phil. Woch. 1902, 453.

[2]) Hom. Epos² S. 386.

[3]) Vgl. Robert, Studien S. 8 f.

[4]) Kleine Schriften II 22.

[5]) Geschichte der griechischen Kunst S. 42.

[6]) Was den Inhalt der Bilder betrifft, vergleiche man noch, was Wilamowitz Griech. Literaturg. S. 12 über das Fehlen der charakteristisch mykenischen Szenen bei Homer sagt. Wäre der Schild mykenisch, dann dürften Dinge wie der Stierfang nicht fehlen. — Aus welchen Metallen und in welcher Art wir uns die fünf Schichten zu denken haben, hat uns der Dichter nicht gesagt und es ist eigentlich zwecklos, danach zu fragen.

des Achill, was er ursprünglich nicht war.[1]) Die archaischen Künstler, die die *δαίδαλα πολλά* darzustellen nicht versuchen konnten, haben den Achilleusschild wenigstens dadurch als besonders hervorragendes Werk charakterisiert, daß sie ihm die boeotische Form gaben (S. 429). Auch die spätere Kunst hat den Schild des Achilleus mehrfach, auch mit Andeutung des Bildschmuckes,[2]) darzustellen versucht.

Ebenso hat die Beschreibung auf die Dichtung gewirkt. Der Agamemnonschild zwar ist wahrscheinlich unabhängig von ihr entstanden; auch Spuren, die man von einer Beschreibung des Memnonschildes in der Aithiopis zu finden geglaubt hat,[3]) sind zu unsicher. Dagegen ist uns erhalten die *Ἀσπὶς Ἡρακλέους* im Corpus Hesiodeum, über die im Anschluß an die homerische Schildbeschreibung noch einiges zu bemerken ist.

Das eigentümliche und für uns einzigartige Gedicht ist gerade in neuerer Zeit vielfach behandelt worden.[4]) Aber auch die allerjüngste Untersuchung von Friedländer,[5]) hat, soviel treffliche Gedanken sie enthält, gerade die Frage, die uns hier vornehmlich angeht, die Frage nach dem Verhältnis des Gedichtes zu Vorbildern der Wirklichkeit, zur bildenden Kunst, nicht befriedigend beantwortet.

Gegen Homer läßt sich allgemein ein grundlegender Unterschied konstatieren: während wir dort nur allgemeine Anregungen von seiten der bildenden Kunst zugeben konnten, lassen sich hier in einer Anzahl

---

[1]) Zu einer Zeit, wo der Schild noch nicht aus Metall war, konnte er nicht das Geschenk des Schmiedes Hephaistos sein. Dem Peleus schenkt Hephaistos ein Schwert (Hes. fr. 79).

[2]) Vgl. die pompeianischen Wandgemälde Helbig 1316 ff. Jahn-Michaelis, Bilderchron. Taf. II (B). Röm. Mitt. VI 183.

[3]) Welcker, Ep. Cyklus II 143; vgl. Kinkel fr. ep. I p. 33[3].

[4]) Vgl. neuerdings Chr. Künneth, Der pseudohesiodeische Heraklesschild, Progr. Erlangen 1901 und 1902, wo die älteren Arbeiten genannt, von denen für uns am wichtigsten: Studniczka, Über den Schild des Herakles in Serta Harteliana (1896) S. 50 ff. Ferner Stegemann, De scuti Herculis Hesiodei poeta Homeri carminum imitatore, Rostock 1904. Wilamowitz, Hermes 40, 110 ff. Wertlos ist W. Cornish, Studies in Hesiod 2 (Oxford 1904).

[5]) Herakles (Philol. Unters. v. Kießling und Wilamowitz Heft 19, 1907) S. 108 ff. Die Arbeit lernte ich erst nach Abschluß meiner Untersuchung kennen; es freut mich, in wesentlichen Punkten zu denselben Resultaten gekommen zu sein wie Friedländer.

von Fällen bestimmte Kunsttypen nachweisen, die dem Dichter zum Vorbild gedient haben müssen. Allerdings stehen diesen Szenen andere gegenüber, die in der älteren Periode der archaischen Kunst nicht vorgekommen sein können, die aber in ähnlicher Weise in der homerischen Schildbeschreibung wiederkehren. Während Studniczka diesen Unterschied nicht hervorgehoben, wenn auch vielleicht gefühlt hat (denn nur von den Szenen der ersten Gruppe versucht er eine bildliche Rekonstruktion zu geben), hat Friedländer beide Partien scharf geschieden. Mit Recht lehnt er den älteren Ausweg ab, die „homerische" Gruppe für späteren Zusatz zu erklären. Die Verbindung beider Teile ist zu eng, die Übereinstimmung in Stil und Sprache zu groß, um verschiedene Verfasser anzunehmen.[1]) Gerade in der zweiten Gruppe ist eine bestimmte lokale Beziehung — die Erwähnung der siebentorigen Stadt, die Theben sein muß[2]) — vorhanden. Allein Friedländer hätte noch einen Schritt weiter gehen sollen. Er kommt zu dem Schluß: „Der Dichter der Aspis hat einen wirklichen Schild vor sich gehabt, dessen Bilder er mit eingehendem Interesse beschreibt. Aber damit hat er sich nicht begnügt, sondern er hat aus der homerischen Beschreibung des Achilleusschildes eine Reihe von Szenen — nämlich alle, die er gebrauchen konnte — in sein Gedicht aufgenommen und mit ihnen die Darstellung bereichert." Allein gerade solche Dinge, die man für die Realität der ersten Gruppe angeführt hat, finden sich auch in der zweiten, wie die Angabe des Materials (271, 297, 299), der Anordnung der Bilder (237). Ferner stehen die Szenen beider Gruppen nicht einfach nebeneinander, sondern wechseln ab. Was hat es da eigentlich noch für einen Sinn, an der Idee eines wirklichen Schildes als Vorbild festzuhalten? Ja, wenn wenigstens nachgewiesen werden könnte, daß die Vereinigung der nichthomerischen Bilder auf einem Schild vorhanden gewesen sein müßte, oder wenn man

[1]) Daß die Schilderung in der „homerischen" Gruppe viel mehr in Erzählung verfällt als in der andern, erklärt sich aus der gleichen Eigenschaft des Vorbildes (S. 477), womit zusammenhängt, daß der Dichter hier nicht an bildliche Vorlagen gebunden war. — Die Resultate Stegemanns lehnt Friedländer mit Recht ab. Nicht auf die Übereinstimmungen mit Homer kommt es an, sondern auf die Abweichungen, in denen der Dichter individuell hervortritt.

[2]) Die lokalen Beziehungen in dem Gedichte stellt zusammen Künneth I S. 29, 1.

aus diesen Bildern ein befriedigendes Ganze rekonstruieren könnte! Allein man sehe sich nur den letzten Versuch von Friedländer an. Er muß, um überhaupt ein Ganzes zu gewinnen, unsere einzige Grundlage, die Anordnung, die im Gedichte gegeben wird, öfter verlassen, den κῶμος von der friedlichen Stadt lostrennen und zwischen die (in einem Vers erwähnten) Szenen der Ringkämpfe und der Hasenjagd einschieben, muß ferner die Angabe ὑπὲρ αὐτῶν 237, die sich klar auf die vorhergehende Schlachtschilderung beziehen, umdeuten (S. 114 Anm.). Die Hasenjagd 302 ff. ist zwar eine der beliebtesten Szenen in dieser Zeit, allein sie wird nie so verwendet, daß man sie auf demselben Bildstreifen als gleichberechtigtes Element neben sonstigen Szenen darstellte.[1]) Hasenjagd ist nur als umlaufender Bildstreif denkbar.

Hätte der Dichter einen Schild vor sich gehabt, welcher als der des Herakles galt, so hätte er unmöglich diesen Schild des Herakles anders beschreiben können, als er aussah. Denn sonst hätte ihn jeder seiner Hörer der Täuschung beschuldigen können. Nimmt man aber an, der Schild, den er zum Vorbild hatte, hätte nicht als der des Herakles gegolten, dann läßt sich einwenden; was beweist überhaupt, daß ein Schild die Vorlage war? Alle die Szenen konnten einzeln oder vereinigt auf allen möglichen Denkmälern vorkommen.

Damit ist der Annahme von der Realität des Schildes jeder Boden entzogen. Dann erklärt sich aber auch alles aufs einfachste. Der Dichter kannte natürlich die homerische Schildbeschreibung, der er etwas Ähnliches an die Seite stellen wollte. Andererseits kannte er eine Reihe von Kunsttypen, kannte mit Bildern geschmückte Metallarbeiten, kannte verzierte Schilde. So setzte er in die Mitte den Φόβος, eines der ältesten und verbreitetsten Schildzeichen. Die übrigen Bilder nahm er teils aus dem ihm geläufigen Typenkreise, teils aus Homer. Doch auch die homerischen Bilder suchte er selbständig umzugestalten; gedacht hat er bei den Städten an Troia und Theben, aber er wagte nicht, die Namen anzugeben, weil er so etwas dargestellt nicht kannte.[2])

[1]) Hasenjagd unter den Pferden beim Wagenrennen: Jahrb. XXI Taf. 2.

[2]) Künneth bemerkt I (S. 30) richtig gegen Studniczka (S. 53), daß ein Homeriker — der wahrscheinlich auch in Mittelgriechenland lebte, wenn nicht selbst Böoter war — unmöglich die Städte aus Mißverständnis unbenannt sein lassen konnte.

Daß er die Lage der Bilder angab, ist nicht zu verwundern, da er ja mit Bildstreifen verzierte Gegenstände kannte und doch die Fiktion, einen wirklichen Schild zu beschreiben, im Sinne hatte. Ebensowenig darf man die Angabe der Stoffe für die Realität anführen. Auch hier folgt der Dichter nur Homer und auch hier besteht die Fiktion einer wirklichen Beschreibung.[1])

Es bleiben endlich noch einige Bilder, für die weder aus der damaligen Kunst, noch aus Homer sich Vorbilder finden lassen. Zwar 207 ff. der Hafen mit dem Fischer ist wenigstens in dieser Zeit dargestellt nicht unmöglich und man mag ihn ähnlich wie Studniczka S. 69 (dem auch Friedländer zustimmt) erklären. Dagegen ist die Eris auf der Stirn des Phobos dargestellt undenkbar.[2]) Aber es hindert uns ja nichts, sie für eine Erfindung des Dichters zu halten, ebenso wie die Scheusäler 154 ff., 248 ff., die wohl alle in dem Kunsttypus der Gorgo ihr Vorbild haben, aber von dem Dichter nach Zahl, Namen und Scheußlichkeit weiter ausgeschmückt sind.[3])

Lehnen wir die Realität des Schildes als Ganzes ab, so fallen auch die „archäologischen" Kriterien für die Erkenntnis von Interpolationen weg. Die damit zusammenhängenden Fragen scheiden daher für uns aus.

Von einiger Wichtigkeit ist noch die zeitliche Stellung des Gedichtes. Wilamowitz hat das Verhältnis der Teile so formuliert [1. Hesiod: Grundstock der Kataloge] 2. Das Eoeenstück 1—54 (56), 3. Das Kyknos-

[1]) In der Angabe der Stoffe ist der Dichter nicht konsequent. Der in der Beschreibung zweimal vorkommende ἀδάμας fehlt in den einleitenden Versen (231 ist ἀδάμαντος sicher; 144 halte ich es mit Hermann, Studniczka, Weizsäcker [Roscher III 2386 ff.] etc. für die ursprüngliche Lesart; δὲ δράκοντος hat jemand coniciert, der an dem Fehlen des ἀδάμας in den vorhergehenden Versen Anstoß nahm. Künneths (I 9) Gegenargumente scheinen mir nicht stichhaltig. In der Beschreibung des Kypseloskastens ist Φόβος sicher Eigenname und in unserm Gedichte erscheint er zweimal (193, 463) als Begleiter des Ares; ich sehe nicht ein, warum man nicht unter dem Φόβος mit Studniczka u. a. das Gorgoneion verstehen soll). τίτανος und ἐλέφας zählt der Dichter zwar 141 auf, bringt sie aber später nicht mehr.

[2]) Die Analogien, die Studniczka S. 66 anführt, sind nicht beweisend. Ich halte es (trotz der Zustimmung Weizsäckers bei Roscher a. a. O.) für künstleriseh ganz unmöglich. (Nicht ganz überzeugend ist mir auch Weizsäckers Scheidung von Gorgo und Phobos. Als Schildzeichen der Athena ist die Maske immer Gorgo zu nennen.)

[3]) Die Verse 154 ff., die Furtwängler (Roscher III 1703) als Interpolation ausscheiden wollte, hält Wilamowitz für echt, was auch mir wahrscheinlicher ist.

abenteuer mit der Schildbeschreibung.[1]) Letztere läßt sich nicht wohl ausscheiden, wenn auch die Kyknosgeschichte für sich einen guten Sinn hat.[2]) Entstanden muß das Gedicht in der älteren Periode der archaischen Zeit, d. h. etwa im 7. Jahrhundert sein. Darauf weisen die Kunsttypen und damit stimmt auch die Erwähnung bei Stesichoros. In Attika scheint das Gedicht erst etwa von der Mitte des 6. Jahrhunderts an bekannt gewesen zu sein.[3]) Hier nämlich,[4]) im späteren schwarzfigurigen und älteren rotfigurigen Stil hat man Herakles, der im Kyknosabenteuer auch sonst als Hoplit auftritt,[5]) mit dem böotischen Schilde ausgestattet,[6]) nicht wohl, wie man gemeint hat, als Böoter, sondern wie Achilleus, um seinen Schild als eine besonders bedeutende Waffe zu

---

[1]) Ich halte Wilamowitzens Gründe für überzeugend. In der Theogonie kommt Herakles 943 f. schon vor; also kann von demselben Dichter (mag dies nun Hesiod oder sein Fortsetzer sein) nicht Aspis 1—54 herrühren. Der ganze (Theog. 1019 ff. angekündigte) eigentliche Weiberkatalog muß später sein, da ein solcher schon Th. 938 bis 962 gegeben war. Dagegen mag der Aiolidenstammbaum Hes. fr. 1 ff. echt hesiodeisch sein.

[2]) Wilamowitz meint, es hätte keinen Sinn, daß Herakles als irrender Ritter sich erst wappne: allein einmal ist es ganz natürlich, daß der Held die schweren Rüstungsstücke erst im „Ernstfall" aufnimmt; andererseits mußte die Hoplitenrüstung, die sonst dem Herakles nicht zukommt, in diesem Falle besonders hervorgehoben werden, und das konnte nur durch die Wappnung geschehen. Übrigens fährt Herakles in durchaus friedlicher Absicht zu seinem Freunde Keyx. Vgl. den *Κήυκος Γάμος*. Künneth (II S. 5) sagt: „Ohne die Schildbeschreibung wäre gar nicht ersichtlich, zu welchem Zweck der Rhapsode d i e s e Episode poetisch verherrlicht haben sollte?" Warum sollte ein Dichter nicht eine in seiner Heimat offenbar beliebte, vielleicht da entstandene Geschichte in einem eignen Gedichte verherrlicht haben?

[3]) Wilamowitz (S. 123) leugnet die Bekanntschaft der Attiker mit dem Gedicht, ohne jedoch Gründe dafür anzugeben.

[4]) Die Darstellungen sind gesammelt von H. Schmidt, Diss. philol. Hal. XII 164 ff.

[5]) Furtwängler, Roscher I 2211.

[6]) Vgl. Schwarzfigurig, ohne Zeus: Paris, Mill. anc. ined. Mon. 38 (Schmidt A 8, Inschriften); Würzburg 137 (*Λεαγρος*); Ant. Denkm. II 19, S. 7 (Brit. Mus B 329, alle mit böotischem Schild); Arch. Anz. VII 162; mit Zeus: Él. cér. I 2 (Schm. A 7); Brit. Mus. B 363 (auch Kyknos mit böotischem Schild). Rotfigurig, ohne Zeus: Brit. Mus. *E* 73 (Journ. of Philol. VII Pl. A, B, Schm. B 1, Inschriften); Gerhard A. V. 84—85 (vgl. Roscher I 2211). Möglicherweise war das Gedicht des Stesichoros schon früher in Attika bekannt, wenn die Gegenwart des Zeus wirklich auf seinen Einfluß zurückzuführen ist. Zeus erscheint vorzugsweise in den älteren Darstellungen (Roscher I 2210, Schmidt S. 169), wo Herakles noch Rundschild zu führen pflegt. Vgl. Schm. A 2 (Torr, Rhodes in ancient times pl. 6 B); Berlin 1732 (Cholchoskanne, Wien. Vorl. 1889, I). Doch gehen die

charakterisieren — unbekümmert darum, daß der Dichter auch hier sicher einen Rundschild hat beschreiben wollen.

Volle Realität konnten wir bei keinem der epischen Prachtschilde annehmen. Wenn wir sonach diese angeblich frühesten archäologischen Beschreibungen [1]) als solche preisgeben, so scheint mir das dem Geiste der alten Dichtung viel besser zu entsprechen, die den Hörer durch Bilder wunderbarer, Menschenfertigkeit übersteigender Werke fesseln will, wie sie wunderbare Taten der Vorzeit erzählt, nicht aber Dinge beschreiben, die die Menschen der Gegenwart selbst vor Augen haben können.

Fünftes Kapitel.

Schilde der späteren griechischen Zeit.

Der Typus des griechischen Rundschildes hat sich von der früheren archaischen Zeit bis in die hellenistische hinein nicht wesentlich geändert. In äußeren Dingen hat er manche Neuerungen aufgenommen, namentlich was den Schmuck betrifft, der den tiefgehenden Wandlungen, die die ganze Kunst durchmachte, folgen mußte; allein die Betrachtung dieser Dinge gehört nicht zu unserer Aufgabe, ebensowenig das damit zusammenhängende Gebiet der Schildzeichen, für das vor allem eine erschöpfende Sammlung und Sichtung des Materials notwendig wäre. [2]) Ob sich im übrigen hier viel weiter kommen läßt, möchte ich bezweifeln. Ebenso kann ich die weitere Ausgestaltung des Armbugs und der Handhaben hier übergehen, sowie die Vorrichtungen zum

Typen ineinander über: Herakles mit Rundschild, ohne Zeus: Schm. B 2 (Mon. XI 24 Pamphaios). Im Anschluß an die Kyknosgeschichte wird dann der böotische Schild auch sonst Herakles gegeben, wie Louvre F 115 (Geryones); Louvre F 217 (Amazonenkampf).

[1]) Studniczka glaubt (S. 51) die hesiodeische Schildbeschreibung der der Kypselos-lade durch Pausanias vergleichen zu können.

[2]) Die Arbeit von Chase (The shield devices of the Greeks, Harward studies XIII 1902 S. 61—127) entspricht leider in keiner Hinsicht den zu stellenden Anforderungen. Auch Greger hat namentlich über die in der Wirklichkeit vorkommenden Schildzeichen nichts Neues ermitteln können.

Aufbewahren der Schilde u. s. w., die wir namentlich aus den streng-rotfigurigen Vasen kennen lernen.[1])

Wichtiger sind für die Verwendung des Schildes die herabhängenden Schutzdecken. Sie sind im ionischen Kreise heimisch, wo wir sie schon in archaischer Zeit auf den klazomenischen Sarkophagen finden;[2]) im 5. Jahrhundert begegnen sie uns dann in den Skulpturen des Nereiden-monuments von Xanthos[3]) und des Heroons von Gjölbaschi.[4]) Im eigentlichen Griechenland fehlen sie in älterer Zeit durchaus.[5]) Noch im archaisch-rotfigurigen Stil finden wir sie nicht. Sie treten erst etwa im Kreise der Brygos[6]) auf; besonders beliebt sind sie in der „polygnotischen" Epoche, kommen noch vor im schönen Stil der perikleischen Zeit, verschwinden aber dann wieder. Es war also offenbar der starke Strom ionischen Einflusses[7]) in der Zeit nach den Perserkriegen, der auch dieses Detail in die attische Vasenmalerei einführte.

Den Ursprung dieser Schutzdecken können wir nicht mehr ermitteln. Die *λαισήια* Homers können sie, wie Michaelis[8]) gezeigt hat, nicht sein. Es wäre nach dem Auftreten der Decken denkbar, daß sie barbarischen Ursprungs wären, von Barbarenschilden auf die *ἀσπίς* übertragen. In gewissem Sinne wird mit ihnen dasselbe erreicht, wie mit dem Turmschild; eine Deckung auch der unteren Teile des Körpers, ohne daß der Krieger wie bei jenem in der Beweglichkeit gehindert wäre.[9]) Namentlich aber sind solche Decken verwendbar gegen Fernwaffen, die eine frei herabhängende Decke nicht durchdringen können. Das macht ihren Ursprung bei Kleinasiaten, die ja vielfach gegen bogen-

---

[1]) Vgl. z. B. Hauser, Österr. Jahresh. VIII 141 über *κιλλίβας*.

[2]) Z. B. Mon. Piot IV pl. IV, VII. Angeblich auch italisch-ionisch: Endt, Ion. Vasen S. 76: München 109; allein hier ist sicher nur ein Gewandstück gemeint.

[3]) Mon. X 13 (vgl. Annali 1875 S. 76) Br.-Br. 216/17.

[4]) Benndorf, Heroon v. Gjölbaschi S. 236.

[5]) Berlin 1686 gehören die Bandstreifen zum Gewand der Athena.

[6]) Brygos: Furtw.-Reichh. Taf. 25.

[7]) Furtwängler, Vasenmalerei I S. 118.

[8]) Annali 1875, S. 78. Vgl. Reichel, Homer. Waffen S. 51.

[9]) Doch ist wohl die Annahme (Schulz, Amazonenvase S. 6, 189. Fuchs, De ratione quam veteres artifices etc. p. 4; so noch Daremb.-Saglio I p. 1252), die Decken hätten die Beinschienen ersetzen sollen, nicht richtig. Vgl. Furtw.-Reichh. I S. 130; Coghill 10; Bull. Nap. N. S. I 10 etc.

schießende Nomaden zu kämpfen hatten, wahrscheinlich. Auf den attischen Vasen dagegen scheinen die Schilde mit Schutzdecken keine besondere Bedeutung zu haben. Man hat zwar gemeint, sie für Amazonen oder Amazonenkämpfe charakteristisch ansehen zu können, allein ihr häufiges Vorkommen bei diesen[1]) erklärt sich einfach daraus, daß Amazonenkämpfe überhaupt die in jener Zeit am häufigsten dargestellten Kämpfe sind.[2])

Als Material der Decken ist Fell oder Leder anzunehmen.[3]) Auf den attischen Vasen sind sie (im Gegensatz zu den ionischen Darstellungen) unten ausgezackt. Angebracht erscheinen sie bald auf der Aussen-[4]) bald auf der Innenseite[5]) des Schildes. Als Verzierung finden wir öfter ein oder zwei apotropäische Augen.[6]) Als Namen der Decken hat Michaelis *στρώματα* vermutet, allein das ist nicht sicher zu beweisen.[7])

Die Schutzdecken können wir vielleicht als ein barbarisches Element ansprechen; daneben haben in der klassischen Zeit auch sicher barbarische Schilde in Griechenland Eingang gefunden oder sind wenigstens dort bekannt und dargestellt worden.

Nach dem Falle des Assyrerreiches war die Rüstung der Griechen wohl die schwerste unter allen Völkern der alten Welt. Ihnen vor allem kam der ganz mit Erz überzogene Schild zu, während die Barbaren, mit denen sie kämpften, fast durchweg leichtere Schilde trugen. Bei manchen von diesen, vor allem bei denen, deren Hauptwaffe der Bogen war, gehörte der Schild überhaupt nicht zu den notwendigen Rüstungsstücken.

---

[1]) Vgl. Inghirami V. F. 168; Brit. Mus. E 167; Bull. Nap. N. S. I 10 u. s. f.

[2]) Wir finden sie auch bei Kampf mit Persern: Gerhard A. V. 166; Hartwig, Meistersch. T. 55; aber auch bei Athena (Mus. Greg. II 86), Menelaos (ebenda 5, 2a).

[3]) Die Charakterisierung wechselt: Schuppenmuster vgl. oben S. 414.

[4]) Annali 1875, F. G. Inghirami V. F. 168.

[5]) Hartwig, Meistersch. T. 28; Gerhard A. V. 166.

[6]) Vgl. Br. Mus. E 167, 575; Bibl. Nat. 388; zwei Augen: Coghill 10.

[7]) Aristoph. Acharn. 1136: *τὰ στρώματ', ὦ παῖ, δῆσον ἐκ τῆς ἀσπίδος* läßt sich allerdings nur übersetzen: „binde die *στρώματα* an den Schild“ und *στρῶμα* kann hier eigentlich nur „Decke“ heißen. Allein ob man um 425 noch die Schutzdecken in Athen hatte, ist zweifelhaft.

Am besten sind wir über die Bewaffnung der Völker Vorderasiens unterrichtet, vor allem durch die auf offizielle persische Quellen zurückgehende Völkerliste bei Herodot VII 61ff.[1]) Hier führen Lyder (74), Karer (93), Pamphyler (91), Kyprier (90) griechische Waffen, demnach auch die *ἀσπίς*. Dieser weitgehende griechische Einfluß wird auch zum Teil durch erhaltene Monumente bestätigt, obwohl sich hier nie sagen läßt, inwieweit durch den Einfluß griechischer Künstler und griechischer Vorbilder das in Wirklichkeit vielleicht noch vorhandene nationale Element zurückgedrängt ist. Bei einer zweiten Gruppe von Völkerschaften begegnen uns *ἀσπίδες μικραί*; da dabei kein weiterer Zusatz steht, werden wir uns auch diese den griechischen Schilden im Typus ähnlich denken müssen. Es sind dies die Paphlagonen, Ligyer, Matyener, Mariandyner, Kappadoker (72), Phryger,[2]) Armenier (73), Moscher, Tibarener, Makronen, Mossynoiken (78),[3]) also im wesentlichen Ostkleinasiaten. Andere führen Schilde, die nur aus Rindshaut bestanden; Kolcher, Alarodier, Saspeirer,[4]) oder aus — wohl gegerbtem — Leder: Marer (79). Die Kiliker (91) führen *λαισήια*; leider werden wir auch hier wie bei Homer über deren Natur im unklaren gelassen; wir erfahren nur, daß sie aus ungegerbter Rindshaut bestanden, nichts über die Gestalt.[5])

Die Phöniker (89) haben Schilde ohne *ἴτυς*[6]), Ägypter (89) und Syrer (63, über den Begriff vgl. oben S. 476) „hohle" Schilde[7]) mit

[1]) E. Meyer, Gesch. d. Altert. III S. 6.

[2]) In Phrygien auch ganz griechische Schilde, wohl von ionischen Vorbildern beeinflußt: Körte, Gordion S. 159, 220. In Lykien dagegen war, wie wir nach den Darstellungen auf den Monumenten von Xanthos und Gjölbaschi mit Sicherheit annehmen können, der griechische Schild wirklich eingeführt, obwohl Herodot (92) dort überhaupt keine Schilde erwähnt.

[3]) Dagegen trugen nach Xenophon (Anab. V 4, 12), der doch authentischere Quelle ist, die Mossynoiken *γέρρα λευκῶν βοῶν δασέα εἰκασμένα κίττου πετάλῳ*.

[4]) Dazu noch ein Volksstamm, dessen Name cap. 76 ausgefallen ist.

[5]) Die Stelle beweist, daß das Wort zu Herodots Zeiten im Ionischen noch lebendig war; ebenso bei dem Kreter Hybrias (Athen XV 675 f.). Später war es verschollen, wie die Erklärungen der Homerscholiasten zeigen. — *Λαισήια* führen auch die *Καβηλέες* 172).

[6]) Zu erinnern ist an die „phönikischen" Schalen, wo neben griechischen Rundschilden auch solche in der Hand von Nichtgriechen (z. B. Perr.-Chip. III Fig. 549) vorkommen.

[7]) Die hohlen Schilde sind stark gewölbte, wie Alkaios fr. 5 Bgk. zeigt, wo sicher griechische Rundschilde gemeint sind.

großer *ἴτυς*. Von den Völkern des östlichen Perserreiches tragen die Perser (61), Meder, Kissier, Hyrkaner (62) *γέρρα*, während die große Masse der übrigen Asiaten, meist bogenschießende Nomaden, überhaupt keine Schilde hat.

Persische Schilde finden wir dargestellt auf persischen Reliefs. Wir sehen hier eine Form,[1] die äußerlich etwas an den böotischen Schild erinnert, aber sachlich sicher nichts mit ihm zu tun hat: die persischen Schilde waren geflochten.[2] Daneben kommt ein stark gewölbter Rundschild vor, der aber vielleicht nicht Persern, sondern einem der Untertanenvölker angehört.[3]

Auf griechischen Darstellungen finden wir diese Formen nicht. Hier tragen die Perser, wenn überhaupt einen Schild, einen der Pelta verwandten.

In der Völkerliste Herodots (cap. 75) führen die asiatischen Thraker, die Bithynier, die *πέλτη*. Diese gilt auch in der Literatur des 5. Jahrhunderts als etwas speziell thrakisches.[4] Nun finden wir in der Tat Thraker auf den attischen Vasen mit einem eigentümlichen halbmondförmigen Schild ausgerüstet; diesen dürfen wir also ebenfalls *πέλτη* nennen.

Allerdings ist dieser Halbmondschild nicht auf die Thraker beschränkt. Zu den Beispielen, wo solche sicher zu erkennen sind, gehört

---

[1]) Vgl. Dalton, The treasure of the Oxus p. 88 (Fig. 51). Natürlich ist es ganz unsicher, ob der „Silver Disk" pl. IX ebenda ein Schildbuckel war (bemerkenswert das Flechtband am Rande). — Ich bemerke bei dieser Gelegenheit, daß der Goldfisch von Vettersfelde (43. Berl. Winck.-Progr. Taf. I) nicht, wie Furtwängler annahm, ein Schildzeichen sein kann: Schildzeichen müssen, da der Schild an der linken Seite getragen wird, nach links gehen; andernfalls würden sie rückwärts schauen. Der Vettersfelder Fisch geht nach rechts. So auch richtig Greger S. 83.

[2]) Darauf weist das Wort *γέρρον* : *γ. ἀσπίδες Περσικαὶ ἐκ λύγων* (*καὶ οἴσυνοι*) Aelius Dionysius b. Eustath. 1923, 60 (*χ* 184) und Suidas s. v. *γέρρον*.

[3]) Relief Berlin V. A. 2987. Schilde mit konzentrischen Kreisen, im Profil.

[4]) Vgl. Euripides Alk. 498 *ζαχρύσου Θρῃκίας πέλτης ἄναξ*; Aristophanes Lysistr. 563 *ἕτερος δ' αὖ Θρᾷξ πέλτην σείων κἀκόντιον ὥσπερ ὁ Τηρεύς* (als Thraker, Anspielung auf die Tragödie); Eurip. Erechtheus (T. G. F.² fr. 369) *Θρῄκιον πέλταν*; Rhesos 305 *πέλτης δ' ἐπ' ὤμων χρυσοκόλλητος τύπος ἔλαμπε* (von Rhesos); 370 *πέλταν δοχμίαν πεδαίρων σχιστὰν παρ' ἄντυγα* (das letzte bezieht sich natürlich auf den Wagen, nicht, wie die Schol. wollen, auf die Pelta).

unsere Fig. 24, zugleich eine der frühesten Darstellungen der Pelta.[1]) Die langgestreckte Form, die diese hier hat, findet sich auch sonst auf schwarzfigurigen Vasen.[2])

Außer bei den Thrakern findet sich die Pelta auch bei Skythen. Solche sind dargestellt auf unserer Fig. 25.[3]) Allein es kann sich hier nur um eine Übertragung handeln. Denn die wirklichen Skythenschilde waren anders, rechteckig.[4])

Anders ist es dagegen bei Persern und Negern. Einen Neger mit Schild finden wir dargestellt auf der Vase des „Pseudo"-Amasis.[5]) Der Schild unterscheidet sich von



Fig. 24. (München 392.)



Fig. 25. (München 1139.

dem im schwarzfigurigen Stil üblichen Peltatypus durch geringere Breite. Dem entsprechend finden wir auch im rotfigurigen einmal einen Neger dargestellt, dessen Schild durch schmälere Form sich

[1]) Charakterisiert werden die Thraker durch den eigentümlich gemusterten Mantel; im übrigen ist das Kostüm noch nicht konsequent durchgeführt. Über die Thrakertracht vgl. Furtwängler 50. Berl. Winck.-Progr. 158 ff.

[2]) Vgl. Fig. 24 und 29; Wien. Vorl. 1889 T. VI 2 c.

[3]) Für das Motiv des Zurücksinkenden vgl. Furtwängler, Aegina I 343 ff.

[4]) Ant. du Bosph. Cimm. pl. 33. Dazu Furtwängler, Goldfund von Vettersfelde S. 19. — Auf den attischen Vasen sind Thraker und Skythen in den meisten Fällen ganz schildlos. Der Schild gehörte bei ihnen nicht zu den notwendigen Rüstungsstücken.

[5]) Wien. Vorl. 1889 T. III 3b; danach unsere Fig. 26.

auszeichnet.[1]) Wir dürfen also vielleicht annehmen, daß wirklich Neger mit derartigen Schilden ausgerüstet waren,[2]) obwohl wir dafür kein Zeugnis, wie es etwa ägyptische Darstellungen bieten könnten, besitzen.

Auch der Perserschild hat eine eigentümliche Form: sein Umriß nähert sich mehr der Kreislinie, wodurch er auch relativ breit wird.[3]) Nun haben wir zwar (oben S. 492) eine ganz andere Schildform als persisch kennen gelernt. Allein wir dürfen erwarten, daß bei der so verschiedenartigen Zusammensetzung und Ausrüstung des persischen Heeres eine Schildform der Griechen als charakteristisch persisch erscheinen konnte, die vielleicht den eigentlichen Persern nicht ursprünglich zukamen. Daß die Schilde wirklich von Persern geführt wurden, dürfen wir aus ihrer Darstellung auf dem Alexandersarkophag schließen, bei dessen Künstler man eine genaue Kenntnis persischer Bewaffnung erwarten darf.[4])



Fig. 26.

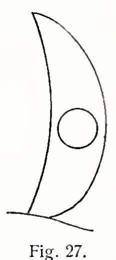


Fig. 27.



Fig. 28.

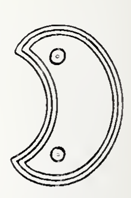


Fig. 29.

Die „persische" Peltaform liegt auch wohl zu Grunde bei unserer Fig. 26 (wo jedoch eher Skythen gemeint sind).[5]) Doch steht die Form hier sehr nahe einer andern, die im frührotfigurigen und im gleichzeitigen

[1]) Louvre G. 93; danach Fig. 27.

[2]) Athen. Mitt. XIV S. 43 hat allerdings der „Neger" einen Schild, der dem „persischen" Typus (s. u.) etwa entspricht. Allein es ist mir sehr zweifelhaft, ob auf den Darstellungen dieser Vasenklasse wirklich Neger in ihrer Ausrüstung getreu dargestellt sind; das Kostüm hat viel mehr Ähnlichkeit mit dem skythischen.

[3]) Athen. Mitt. XXIII Taf. V; Jahrb. II Taf. XI (könnte auch Amazone sein, aber sicher Persertracht).

[4]) Nécrop. de Sidon pl. 36. Für spätere Perserschilde vgl. noch die Vase des Xenophantes (Compte-Rendu Atlas 1866 pl. IV) und den Fries des Niketempels (Br.-Br. 117).

[5]) Coll. d'Ant. (Auction Druot) 1903 Nr. 104 (mit Gegenstück, wo die Krieger griechische Helme tragen); griechische Nacktheit. Kopfbedeckung nicht echt persisch.

spätschwarzfigurigen[1]) Stile die ältere Peltaform in den meisten Fällen ersetzt. Vgl. unsere Fig. 29 (Louvre G. 73).

Diesen Schild tragen auf den Vasen auch Griechen.[2]) Wie weit er im attischen Heere wirklich verbreitet war, wissen wir nicht; doch führten ihn wohl nur Leichtbewaffnete und andere, die keine eigentlichen Hopliten waren, wie der Trompetenbläser.[3]) Ferner findet er sich bei dem in dieser Zeit beliebten bewaffneten Silen.[4])

Bemerkenswert ist die auf dieser Pelta öfter wiederkehrende Verzierung durch wachtelartige Vögel.[5]) Diese sind bekanntlich im ionischen Kreis zu Hause.[6]) So liegt es nahe, diese Ausgestaltung der Pelta aus Ionien herzuleiten,[7]) woher die attische Vasenmalerei dieser Zeit ja so vieles übernahm.[8])



Fig. 30. (München 1317.)

Herrschend wurde dagegen in der folgenden Zeit die Form der Pelta, die sich an den Perserschild anschloß. Dieser Typus ist es, der auf den Amazonendarstellungen dominiert. Die Amazonen haben wir in der älteren Zeit öfter mit dem großen böotischen Schild ausgerüstet gesehen (S. 436). Als dann gegen das Ende des schwarzfigurigen Stiles für die Amazonen die Barbarentracht aufkam, gab man ihnen auch den Barbarenschild. Ein frühes Beispiel dafür zeigt unsere Fig. 30,[9]) noch

[1]) Schwarzfigurig: Berlin 1839, 1948 (sehr flüchtig); Vase in Bologna (unten S. 497 Anm. 1). [2]) Br. Mus. E 40 (Charchylion Wien. Vorl. D 7).

[3]) Arch. Zeit. 1885 Taf. 17. [4]) Louvre G. 89, 73; Gerhard, A. V. 51, 5 (beide mit Trompete); Fröhner, Choix d. V. Gr. pl. V.

[5]) Wien. Vorl. D 7; Gerhard A. V. 50/51; Mus. Greg. II 82 (bei der veränderten Lage des Schildes der Vogel auf den Mittelstrich gestellt statt auf den Rand); unpublizierte Fragmente in München. [6]) Fitzwill. Mus. Pl. VI.

[7]) Auch apotropäische Augen wie auf den ionischen Schutzdecken (S. 490); Fröhner, Choix d. V. Gr. V; vgl. Athen. Mitt. XIV 43; unsere Fig. 26.

[8]) Eine singuläre Peltaform findet sich bei Pamphaios Br. Mus. E 11 (Wien. Vorl. D IV), wozu zu vergleichen Laborde II 17 (Wien).

[9]) Im Schema liegt die Szene von Aias mit der Leiche Achills zugrunde (vgl. S. 29[5]). Der Schild, der der toten Amazone auf dem Rücken hängt, sieht fast wie ein

mit der älteren Peltaform. Für spätere Amazonenschilde bieten uns die attischen Vasen zahlreiche Beispiele.[1]) Da hier die „persische" Form vorherrscht, sind diese Schilde eher als *γέῤῥα* zu bezeichnen. Ihr Material findet sich öfter genauer charakterisiert, bald als Fell[2]) — es erscheint hier auch das vom böotischen Schild uns bekannte Schuppenmuster[3]) — bald als Flechtwerk.[4])

Für die *πέλτη* im eigentlichen Sinne haben wir das authentischste Zeugnis bei Aristoteles fr. 198 (fragm. ed Rose) [*Θεσσαλῶν πολιτεία*]: *ἦν δὲ ἡ πέλτη ἀσπὶς ἴτυν οὐκ ἔχουσα οὐδ' ἐπίχαλκος οὐδὲ βοὸς ἀλλ' αἰγὸς ἢ οἰὸς δέρματι περιτεταμένη.*[5]) Hier steht von der Einbuchtung nichts; allein das ist kein Widerspruch zu der Herodotstelle, die uns in Verbindung mit den Vasenbildern die Halbmondform für die Pelta zu bezeugen schien. Wir sehen nur daraus, daß das Charakteristische der Pelta nicht in der Form lag, sondern im Material, im Fehlen der *ἴτυς* und des Erzbeschlags. Das Ursprüngliche, bei den Thrakern, mag die Halbmondform gewesen sein. Die Griechen näherten die Pelta in der Form ihrer *ἀσπίς*. In der Tat finden sich auf Darstellungen völlig kreisrunde

Flügel aus, so daß es scheint, der Vasenmaler habe ein Vorbild mißverstanden. Interessant die Scheidung der beiden Körper durch die Farbe. — Amazonen mit dieser Pelta auch bei Karithaios (Wien. Vorl. 1889 T. VI 2c).

[1]) Vgl. auch die Skulpturen des Mausoleums und des Wiener Amazonensarkophags (v. Schneider, Album IX—X).

[2]) Vgl. Furtw.-Reichh. Taf. 58 (Punktierung).

[3]) *Ἐφ. ἀρχ.* 1907 S. 128 Fig. 1.

[4]) Vgl. Furtw.-Reichh. 26/27. Flechtwerk bedeutet auch die Charakterisierung durch gekreuzte Linien, wofür vgl. Karithaios (S. 495 Anm. 9), Xenophantos (Compte-Rendu Atlas 1866 pl. IV) u. s. f.; ferner das Schachbrettmuster, vgl. Furtw.-Reichh. 96. Vgl. auch Phrynichos Bekker Anecdota I 33, 125 *γέῤῥα : δύο σημαίνει, τάς τε πλεκτὰς ἀσπίδας καὶ οἵας αἱ Ἀμάζονες γράφονται ἔχουσαι καὶ περιφραγμάτων προβλήματα πλεκτά*; wie Klügemann, Amazonen S. 40 bemerkt, wohl gute Überlieferung.

[5]) Vgl. noch Asklepiodot (ed. Köchly-Rüstow) I 2 *ἡ γὰρ πέλτη μικρά τις ἐστὶν ἀσπιδίσκη καὶ κούφη.* Die späteren Zeugnisse sind fast durchweg ohne selbständigen Wert und können deshalb hier übergangen werden. Gegenüber dem Zeugnis des Aristoteles ist die von Reuß neuerdings wieder verfochtene (cf. Berl. phil. Woch. 1908, 702 ff.) Ansicht, *πέλτη* habe ursprünglich Speer bedeutet, nicht zu halten. Das einzige Zeugnis, das ihm Recht zu geben scheint (Aristoph. Acharn. 160 *καταπελτάσονται*), kann sehr wohl eine komische Bildung sein [übrigens ist Arrian Tact. 3, *τὰ ἀκόντια τῶν δοράτων καὶ τῶν σαρισῶν λειπόμενα* kein Widerspruch gegen Diodor XV 44, 3 *ηὔξησε τα δοράτια ἡμιολίῳ μεγέθει.* Diese Speere waren wohl größer als die älteren, aber doch kleiner als die später herrschenden *σάρισα*].

Schilde, die sich von der eigentlichen ἀσπίς deutlich, namentlich durch das Fehlen des Randes unterscheiden.[1])

Wir müssen annehmen, daß die Peltasten der griechischen Heere meist solche kreisrunde Pelten trugen — später kommt der Halbmondschild fast nur Barbaren zu.[2]) Die Peltasten[3]) werden vor dem peloponnesischen Kriege nicht erwähnt und scheinen erst im vierten Jahrhundert, nach den Neuerungen des Iphikrates u. a. größere Bedeutung gewonnen zu haben.

Bei der älteren, langgestreckten Pelta findet sich zur Handhabung Armbug und Handgriff (wohl beide nicht aus Metall); vgl. Fig. 24. Bei der späteren kleineren war wohl meist nur eine Handhabe notwendig.[4]) Natürlich mußte ein solcher Schild, den Reiter und Bogenschützen trugen, einen Telamon haben, damit der Krieger beide Hände frei bekommen konnte. Dieser findet sich hie und da angegeben,[5]) meist nur vorausgesetzt.[6]) Für ähnliche Zwecke sehen wir auch die eigentliche ἀσπίς hier und da am Telamon getragen,[7]) der

[1]) Auf einer spätsf. Vase in Bologna kommt Halbmondschild und Rundschild, beide mit gekreuzten Linien, nebeneinander vor. Rundschild mit Schachbrettmuster bei Amazone jünger rotfig. Vase im Louvre. Schachbrettmuster jedoch auch auf richtiger ἀσπίς: schwarzfig. vgl. S. 16 Anm. 3. Rundschild ohne Rand bei Amazonen: Phigalia Br.-Br. 87 (verkürzt, nicht Ovalschilde), ferner Heroon v. Gjölbaschi T. XII (S. 236).

[2]) Halbmondpelta bei einem Peltasten: Gestempelter Becher, Robert 50. Berl. Winkelm. Pr. S. 82 d (Κρέων).

[3]) Über die Peltasten vgl. Delbrück, Gesch. d. Kriegskunst I 116 f., wo mit Recht die Übertreibung des Einflusses des Iphikrates durch die spätere Tradition (Corn. Nep. Iph. 3 und Diod. XV 44, 3 — Xenophon weiß nichts davon) zurückgewiesen ist. Zweifelhaft bleibt nur, ob man dieser Tradition, auch in bezug auf die Fernwaffen, die sie nicht erwähnt, völlig den Glauben versagen soll.

[4]) Nur eine Handhabe schon bei unserer Fig. 30; eine Handhabe in der Mitte z. B. am Mausoleum: Overbeck, Gesch. d. Gr. Pl. II Fig. 171. Die hier — auch bei Rundschilden — erscheinende Form der Handhabe besteht offenbar ebenfalls nicht aus Metall; sie ist zweiteilig, aus zwei Bändern oder Stricken hergestellt.

[5]) Berlin 2060 (Gerh., Trinksch. IV/V schwarzfig.); 2353 (rotfig.).

[6]) Vgl. Leiden Holwerda XV 35 (spätschwarzfigurig, sehr flüchtig). Jahrb. II Taf. XI; Mon. VIII 44 u. s. f.

[7]) Nicht eigentlich hierher gehören die Wagenlenker korinthischer Vasen mit Rundschild auf dem Rücken, wo eigentlich böotischer Schild zugrunde liegt (s. o.). Eher schon Darstellungen wie Wien. Vorl. 1888 T. VI 3. Bei Amazonen, aber ἀσπίς Gerhard A. V. 199/200; Pharmakowski, Att. Vasenbilder Taf. XVII u. s. f.

in der älteren Zeit sonst für den boeotischen Schild charakteristisch ist (s. oben).[1])

Der ganzen älteren Kunst vor Alexander, insbesondere der ganzen attischen Vasenmalerei, fremd ist der in der späteren, römischen Zeit, eigentlich kanonische Typus des Amazonenschildes mit der doppelten Einbuchtung.[2]) Diesen finden wir zuerst in Italien und zwar ist das früheste Beispiel die Nachahmung einer noch etwas strengen attisch rotfigurigen Vase in München (Fig. 31).[3])

Allein das ist ein vereinzeltes Vorkommen. Auf den älteren rotfigurigen unteritalischen Vasen werden, bei dem engen Anschluß an attische Vorbilder, noch die dort gebräuchlichen Formen verwandt.[4]) Erst in den jüngeren Stilen des 4. Jahrhunderts kommt die Form mit der doppelten Einbuchtung vor; vgl. Fig. 32.[5]) Daneben wird jedoch auch die ältere noch ver-

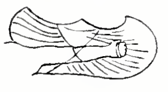


Fig. 31.



Fig. 32.

[1]) Betreff der Handhabung der Halbmondschilde ist noch zu bemerken, daß der Ausschnitt im Kampf meist oben, seltener (Furtw.-Reichh. 58) unten erscheint.

[2]) Klügemann, Amazonen S. 91. Auf der stark restaurierten Vase Mon. 1856 XV sind die Amazonenschilde sicher moderne Phantasie. Bei einer attischen Pelike des 4. Jahrhunderts (S. Sabouroff 66 = Berlin 2625) könnte es scheinen, als sei die spätere Peltaform gemeint. Allein verwandte Stücke, die den gewöhnlichen attischen Typus zeigen (Benndorf, Gr. Siz. Vasenb. T. 55, 3; Dubois-Moisonneuve T. 55; Petersburg 1865; Altenburg 318), beweisen, daß hier nur eine Flüchtigkeit des Zeichners vorliegt. Wenn auf Kopien des Parthenosschildes die Amazonen mit der späteren Pelta erscheinen (Michaelis Parthenon T. 15, 34, 35), so beweist das selbstverständlich nichts für das Original. Gar nichts mit der Pelta haben natürlich die Schildchen auf den böotischen Hemiobolen und Tritemorien zu tun: es sind halbierte böotische Schilde.

[3]) J. 890. (Gerh. A. V. 197.) Wegen der Rückseite (Gesandtschaft an Achill) kann man nicht, worauf die Pelta führen könnte, an die Marathonschlacht denken, sondern nur an den Schiffskampf der Ilias. Der Verteidiger der Schiffe muß Aias sein. Vielleicht hat der etruskische Zeichner einen — im Profil dargestellten — böotischen Schild seines Vorbildes mißverstanden. Allein er muß ihn dann mit einer ihm geläufigen Form — zu beachten die Charakterisierung des Materials — verwechselt haben.

[4]) Vgl. Bull. Nap. N. S. II tav. IV (dazu Furtwängler, Vasenmalerei II S. 202); zu beachten das Schuppenmuster auf einer Pelta und die einander gegenüberstehenden Hähne auf einer anderen, wohl Nachahmung der ionischen Wachteln (s. o.).

[5]) Mon. II 30. So, mit abgerundeten Enden, öfter, z. B. Gerhard, Apulische Vasen T. VIII. Mit Spitzen z. B. Millingen (Reinach) pl. 37.

wendet.[1]) Von der Hellenistenzeit tritt die jüngere Form auch im Osten auf; das früheste sicher datierte Beispiel ist der Tempel der Artemis Leukophryene in Magnesia (um 220 v. Chr. Hermogenes), wo sie neben der „persischen" Form und zum Teil damit kombiniert, erscheint.[2]) In der späteren Zeit ist sie dann allgemein, so auf spätetruskischen Denkmälern[3]) und in der römischen Kunst; Formen, die uns eigentlich nicht mehr angehen, da sie nicht in der Wirklichkeit, sondern nur in künstlerischer Tradition wurzeln.

Während in der attischen Kunst die Pelta meist die breite „persische" Form hat, schließt sich die jüngere Pelta mit Doppeleinbuchtung näher an den schmäleren „thrakischen" Typus an. Fraglich erscheint nur, ob sie aus ihm hervorgegangen ist. Wenn wir die Ähnlichkeit des späteren Typus mit dem aus dem 5. Jahrhundert stammenden Beispiel unserer Fig. 31 nicht für zufällig halten wollen, müssen wir wohl seinen Ursprung in Italien suchen, obwohl wir ihn auch wieder aus Darstellungen, auf denen wirklich Italiker erscheinen, nicht kennen.

Die Amazonenpelta ist schließlich nur noch eine künstlerische Form; dagegen scheint sich das persische γέρρον in der Form, die wir im 5. Jahrhundert fanden, noch länger gehalten zu haben. Zwar ist die griechische ἀσπίς anscheinend in späterer Zeit auch in das Perserheer eingedrungen: auf dem Alexandersarkophag erscheinen Perser mit ihr ausgerüstet.[4]) Aber es findet sich der Perserschild noch in römischer Zeit auf dekorativen Waffenfriesen[5]) unter lauter wirklichen Waffen. Auch

---

[1]) Vgl. Furtw.-Reichh. T. 90 (Troerschild „persischer" Form); mit abgerundeten Enden Mon. II 30.

[2]) Magnesia am Mäander Taf. XII ff. (Phot. Giraudon 1040 ff.). Schmale und breite Formen mit einfacher und doppelter Einbuchtung; diese öfter ornamental ausgestaltet. Schmale Pelta mit doppelter Einbuchtung am Waffenfries des Buleuterions von Milet (175—164 v. Chr.): Milet, Ergebnisse II S. 85.

[3]) Brunn, Urne Etrusche I T. L (Troerschild bei Troilosszene [vgl. Anm. 1: Troer in späterer Zeit als Barbaren charakterisiert]); LXI, LXIII (dass.); II T. LXIV 2 (Amazone) u. s. w. Vgl. auch den Amazonensarkophag von Corneto (Mon. IX 60).

[4]) Ich glaube nicht, daß, wie Zingerle, Österr. Jahresh. X 160[2] annimmt, hier nur eine künstlerische Übertragung vorliegt, bei der Sorgfalt, mit der sonst das Kostüm dargestellt ist.

[5]) So in Piacenza, Mus. civico. Auf einem Stück in Parma ist auf dem Schild ein Tropaion mit Gefangenen dargestellt. Dagegen findet sich auch oft, wie an dem

sonst, z. B. in der Wandmalerei,[1]) kommt er vor. Wichtiger noch ist, daß wir ihn auf dem Pariser Tiberiuskameo bei mehreren orientalisch-gekleideten Figuren finden.[2]) Bei der Gemma Augustea in Wien erscheint er am Tropaion, aber mit der doppelten Einbuchtung.[3]) Darnach ist anzunehmen, daß sich der persische Schild über die griechische Zeit hinaus zu den Truppen des Partherreichs gehalten hat.[4])

Bei der Pelta mit Doppeleinbuchtung haben wir Ursprung in Italien für möglich gehalten. Eine andere Form des Barbarenschildes findet sich ebenfalls in Italien und zwar ausschließlich. Sie ähnelt etwas dem böotischen Schild, mit dem sie früher sogar gleichgesetzt wurde.[5]) Es ist ein ovaler, an den Enden spitz zulaufender Schild, der auf beiden Seiten einen Ausschnitt hat (vgl. Fig. 33).[6]) Diese Ausschnitte — hier dürfen wir wirklich von solchen reden — sind bisweilen zu Löchern verkümmert.[7]) Auf der Außenseite pflegt eine Palmetten-



Fig. 33.

an der Kathedrale von Triest eingemauerten Waffenfries (Phot. Alinari 21125) der gewöhnliche Amazonenschild des späteren Typus.

[1]) Mus. Borbonico V 49 u. a.

[2]) Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 60.

[3]) Ebenda Taf. 56. Allerdings ist die Beziehung nicht ganz klar: die Gefangenen scheinen keine Orientalen und die Darstellung hängt wahrscheinlich mit der Niederwerfung des pannonischen Aufstandes zusammen (vgl. Furtwängler im Text). Da diese Schildform auch unter den Waffenmodellen von Telamon (Studi e Mater. I p. 134 Fig. 18) erscheint, wird man vielleicht anzunehmen haben, daß ein derartiger Schild von Italien benachbarten Stämmen geführt wurde; ein Zusammenhang mit dem Orient ist dabei nicht anzunehmen, dagegen vielleicht eine Annäherung an den orientalischen Typus durch die Künstler. (Nicht zu verwenden ist dabei der Vergleich der pelta mit der caetra (Liv. XXVIII, 5, 11): die caetra war rund [Varro Menip. fr. 88B]).

[4]) Dazu vgl. die merkwürdige Stelle Plut. Pomp. 35 (bei Operationen des Pompeius im Kaukasus 65 v. Chr.) *ταύτῃ τῇ μάχῃ λέγονται καὶ Ἀμάζονες συναγωνίσασθαι τοῖς βαρβάροις . . . μετὰ γὰρ τὴν μάχην σκυλεύοντες οἱ Ῥωμαῖοι τοὺς βαρβάρους πέλταις Ἀμαζονικαῖς καὶ κοθόρνοις ἐνετύγχανον.* (Von W. M. Müller, Asien u. Europa S. 328 [2] nicht ganz richtig verwendet: *πέλτη Ἀμαζονική* muß natürlich die den Römern durch die Kunst bekannte Form sein.)

[5]) So suchte Millin zu Mon. ant. inéd. Nr. XXV pl. 33 (p. 312) in längerer gelehrter Erörterung das Bild aus dem „böotischen“ Schild zu deuten.

[6]) Mon. X 28. Vgl. Mon. II 30; Mon. II 13 ist nur ein Ausschnitt angegeben, doch ist der Schild offenbar etwas verkürzt.

[7]) Neapel H. 2910 (Gerh., Trinksch. u. Gef. K, Vasenaufn. d. bayer. Akad. 135); Gerh., Apul. Vasen Taf. V.

verzierung angebracht zu sein. Von der böotischen ist diese Form prinzipiell verschieden: dort sind oberer und unterer Rand einfache gekrümmte Stücke, hier müssen an den spitzen Enden zwei Stücke des Randes aneinander gestoßen haben. Gegenüber der starken Wölbung dort haben wir hier so gut wie keine. Außerdem tragen diesen Schild fast ausschließlich Barbaren und Amazonen. Doch kann man deswegen nicht an einen Zusammenhang mit dem Schild der persischen Leibgarde (S. 492) denken. Denn auch hier besteht die Differenz der Form und in Griechenland, das doch den Typus vermittelt haben müßte, findet sich keine Spur davon. Dagegen begegnen wir ihnen auf Münzen von Tarent.[1] Es ist demnach wahrscheinlich, daß er in Italien einheimisch ist, daß er von Barbaren stammt, mit denen die unteritalischen Griechen zu kämpfen hatten und daß er von diesen erst auf die von Griechenland her bekannten Barbarentypen übertragen ist.[2]

Während der griechische Rundschild mit dem Vordringen griechischer Kultur sich immer weiter verbreitete, hatte er sich doch in der alten Form als zu schwer gezeigt gegenüber den Anforderungen einer fortgeschrittenen Taktik, die mehr Gewicht auf die Angriffswaffen legte und die Beweglichkeit der Truppe steigern wollte. Dieser Tendenz entsprang die Schöpfung der Peltasten, ihr entsprang später die Einführung des makedonischen Schildes. Über diesen haben wir die bestimmte Angabe des Taktikers Asklepiodot V 1 (daraus Aelian Tact. 12): *τῶν δὲ τῆς φάλαγγος ἀσπίδων ἀρίστη ἡ Μακεδονική, χαλκῆ, ὀκταπάλαιστος, οὐ λίαν κοίλη.* Der Schild war also gewölbt und aus Erz (oder erzbeschlagen),[3] wie der griechische, aber die Wölbung war geringer und der Durch-

---

[1]) Vgl. Regling, Sammlung Warren Taf. I 23.

[2]) Auf lukanischen Vasen finden wir (so Millin, Mon. ant. inéd. pl. 33) Leute mit diesem Schild ausgerüstet, die sonst (Br. Mus. Cat. IV pl. VI = F 174) eine italische Rundschildform (vgl. d. Wandgemälde Not. d. Sc. 1893, 424, Vasen Jahrb. IV 263, Passeri Pitt. etr. 253 u. s. f.) tragen.

[3]) Bei dieser bestimmten Angabe (vgl. auch Plut. Aem. Paull. 18) ist es schwer verständlich, wie Droysen (Pauly-Wissowa s. v. Aspis) behaupten kann, der makedonische Schild sei „wahrscheinlich nur aus Leder“ gewesen. Natürlich hatte er wie die Aspis Lederunterlage.

messer kleiner (ca. 62 cm). Dagegen war dieser Schild schwerer als die πέλτη (Asklepiodot I 2).[1])

Wir kennen den makedonischen Schild aus einer Reihe von Darstellungen schon vom 4. Jahrhundert an.[2]) Die Mitte ist regelmäßig besonders abgegrenzt; es befindet sich hier meist ein Kopf,[3]) zuweilen aber auch andere Abzeichen.[4]) Das beweist, daß wir es hier nicht mit einem eigentlichen Schildbuckel zu tun haben. Die Abgrenzung der Mitte findet sich schon auf älteren Vasen[5]) und ist auch bei der ἀσπίς auf späteren Reliefs angedeutet.[6]) Das charakteristische Merkmal des makedonischen Schildes bildet die eigentümliche Verzierung des äußeren Randes durch Kreissegmente, der man eine besondere konstruktive Bedeutung nicht wohl wird zuschreiben dürfen.[7])

Demnach haben wir im makedonischen Schild eine Variante der griechischen ἀσπίς zu sehen, und es kann keine Rede davon sein, ihn mit Ridgeway[8]) für eine prinzipiell verschiedene, wohl gar nordische

---

[1]) Es bestand also auch im makedonischen Heere ein Unterschied zwischen Hopliten und Peltasten, wenn auch die beiden Waffengattungen nicht immer scharf geschieden werden (vgl. Greger S. 28).

[2]) Vielleicht schon auf Münzen Philipps. Vgl. Auktionskat. Hirsch XIII 1037. Auf den späteren makedonischen Münzen der regelmäßige Typus. Außerdem: Münzen des Eupolemos (Mylasa?) Br. Mus. Cat. Caria etc. Pl. XXI 11 u. 12; des Königs Patraos von Paeonien Br. Mus. Cat. Macedonia S. 2, 1 (gutes Exemplar Cat. Hirsch XIII 735 Taf. X); des T. Quinctius Flamininus (Bab. II 2) u. s. f. Tropaion des Aemilius Paullus in Delphi; Wandgemälde von Boscoreale (Guida del M. N. di Napoli 906). Wohl auch auf dem Relief der Villa Albani: Zoega Bassir. II tav CXIII (unten links).

[3]) Auf den späteren Münzen regelmäßig Artemis Tauropolos. Gorgoneion: Siegel von Selinunt (Not. d. Sc. 1883 Tav. XIV Nr. 346, 3 Exemplare), das wohl von einem Makedonen herrührt.

[4]) Keule und *MAKE*: A. M. N. III Taf. I 1 ff.; Stern ebd. I 8 f.

[5]) Attisch z. B. Furtw.-Reichh. T. 26, 35, 58 u. s. f.; unteritalisch Mus. Borb. VI 5.

[6]) Altar v. Pergamon (Innenseite des Schildes). Offenbar dienten solche Kreise auch zur Verstärkung.

[7]) Auch eine „signification astronomique“ wird man kaum mit Svoronos (B. C. H. XVIII 126, von Milani Stud. e Mat. II 182 gebilligt) darin sehen dürfen. Auf den späteren Münzen, auch auf dem Bild von Boscoreale beträgt die Zahl der Halbkreise regelmäßig sieben; allein die älteren (Ant. Münz. Nordgriech. III 1 ff.) sowie das Anm. 3 erwähnte Siegel zeigen nur sechs.

[8]) Early age I 466.

Form zu halten. Die makedonische Bewaffnung steht völlig unter dem Einfluß der griechischen, die sie nur weiterbildet. Sie wirkt dann wieder ein auf die Griechen. Unter ihrem Einfluß bildeten die Spartaner ihre Bewaffnung um (oben S. 468). Leider wissen wir nicht genau, worin diese Umbildung bestand. Wenn die Leute jedoch die Sarissa mit zwei Händen führten, mußte der Schild einen Telamon haben. Das bedeutet wahrscheinlich in der zitierten Stelle *ὀχάνη*, das also von *ὄχανον* zu trennen ist. Eine solche *ὀχάνη* muß man dem makedonischen Schild überhaupt zuschreiben, da die Sarissa allgemeine Waffe war.

Auch von den Achäern ist aus der Hellenistenzeit eine Modernisierung der Bewaffnung, namentlich der Schilde überliefert. Plutarch Philop. IX (nach Polybius Philopoimen)[1] : (vor Philopoimen) *ἐχρῶντο θυρεοῖς μὲν εὐπετέσι διὰ λεπτότητα καὶ στενωτέροις τοῦ περιστέλλειν τὰ σώματα .... ὁ Φιλοποίμην ἔπεισεν αὐτοὺς ἀντὶ .. θυρεοῦ .. ἀσπίδα λαβεῖν.* Unter der *ἀσπίς* wird man wohl den leichteren makedonischen Schild zu verstehen haben. *Θυρεός* ist ein Langschild; einen solchen kennen wir in Griechenland aus der älteren Zeit: den böotischen. Allein es ist kaum denkbar, daß sich dieser, selbst in den abgelegenen Teilen der Peloponnes und in der Größe sehr reduziert, so lange gehalten hätte. Eher war es eine vereinzelte lokale Form.

Das makedonische Kriegswesen hatte die griechische *ἀσπίς* den Bedürfnissen der Zeit anzupassen gesucht. Allein völlig genügte sie doch nicht. In der Hellenistenzeit sehen wir fremde, meist wohl keltische Schildformen vordringen, bis endlich der Sieg der Römer den Rundschild in der Praxis völlig durch den Langschild ersetzte.[2]

---

[1]) Pausanias VIII 50 schreibt hier anscheinend nur Plutarch aus (vgl. Blümner Hitzig zu der Stelle).

[2]) Über keltische Schilde vgl. zuletzt die Bemerkungen von Reinecke, Altertümer unserer heidnischen Vorzeit V S. 291[5]; ich glaube jedoch, daß der keltische Ovalschild nicht einfach aus Italien herzuleiten ist; vielmehr führten wohl auch die Kelten schon ursprünglich den Langschild; keltische und italische Formen werden sich dann gegenseitig beeinflußt haben, wodurch die mannigfachen Übergänge zwischen ihnen sich erklären.

Wie bei den modernen Naturvölkern, haben wir auch im Altertum eine große Anzahl verschiedener Schildformen gefunden, oft miteinander zusammenhängend, oft nur zufällig ähnlich. Nur der metallene Rundschild hat einen gemeinsamen Ursprung in Vorderasien; von den Griechen wurde er übernommen, in klassischer Form ausgebildet und zum wichtigsten Stück ihrer ehernen Rüstung gemacht; mit ihr ist er über ein halbes Jahrtausend im Gebrauch gewesen; in der auf so ganz andern Prinzipien beruhenden römischen Rüstung hatte er keinen Platz. Aber als ideale Heroenwaffe wurde er auch später immer wieder verwandt und so gilt er auch uns noch als der spezifisch klassische, antike Schild.



